

НОВЫЙ УРОВЕНЬ СИНТЕЗА ИСКУССТВ В ЦИРКОВОМ БАЛЕТЕ «ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО»

На примере постановки «Лебединое озеро» выявляются особенности взаимодействия хореографической пластики и цирковых трюков в таком новом художественном конгломерате, как цирковой балет. Определяются тенденции в развитии циркового и хореографического искусства Китая, позволившие осуществить данную постановку.

Проблема синтеза искусств, вызванная к жизни потребностью запечатлеть многообразие мира посредством различных художественных языков, – одна из важнейших в современном искусстве и искусствознании. Синтез искусств стал многоликим и пестрым явлением, которое просматривается в различных областях современной культуры. Опера, балет, мюзикл, хэппенинг, праздничные спортивные мероприятия, развлекательные эстрадные ревью, инструментальный театр воплощают его по-своему. Не остались в стороне от этого процесса и театрально-цирковые шоу. В начале XXI в. именно в Китае возникла такая новация, как цирковой балет. Первым спектаклем нового типа стало «Лебединое озеро» на музыку П. И. Чайковского. Этот спектакль в постановке Чжао Мина и исполнении шанхайской цирковой труппы был показан во многих странах мира и удостоился самых восторженных отзывов в прессе, более того – явился основоположником новой тенденции в развитии мирового циркового искусства. Однако цирковой балет «Лебединое озеро» ни разу не подвергался серьезному искусствоведческому анализу. Все вышесказанное обуславливает актуальность исследования этого спектакля как качественно нового художественного явления.

Целями данного исследования стало выявление отличительных черт синтеза таких традиционных видов искусства, как балет и цирк, и определение степени их идейно-мировоззренческого, образного и композиционного единства в новом явлении искусства – цирковом балете.

Анализ научной литературы по данной теме позволяет говорить о том, что в теории хореографии проблема взаимодействия танца и цирка не исследована вовсе. Более того, упоминание слов «цирк», «цирковое» в балетоведении, например, носит пренебрежительный, негативный оттенок. Исследователи хореографии (особенно российские) рассматривают современную тенденцию к увеличению доли акробатики в танце как тревожную, отрицательную, угрожающую развитию хореографического искусства. Исследователи цирка упоминают о хореографии в структуре номеров и представлений лишь вскользь, отмечая, что в стандартных цирковых представлениях хореография является либо фоном, создающим динамику действия, либо элементом дополнения, «разбавления» сложных трюковых комбинаций. Статья Д. К. Досбатырова «Проблема синтеза балетного и циркового искусства в современной режиссуре синтетического спектакля “Одинокий призрак”» [2] при всей кажущейся близости темы, по сути, носит методический характер и является изложением постановочного опыта автора по воплощению спектакля «Одинокий призрак», но в статье подчеркивается роль «Лебединого озера» в зарождении танцевально-цирковых зрелищ нового типа. Тем не менее все чаще теоретики и практики цирка говорят о важности функций хореографии в номерах и представлениях и даже о том, что музыка и хореографическая пластика должны стать равноправными компонентами циркового зрелища. Что касается циркового балета «Лебединое озеро», то основные публикации по этой теме появились в газетах и журналах. Для нашего исследования наиболее важными оказались китайские источники, в особенности интервью с постановщиком Чжао Мином [6], а также статья Сюй Цю [4]. Тем не менее и в этих источниках не раскрыты причины, по которым постановка спектакля нового типа оказалась возможна именно в Китае. Кроме того, представляется целесообразным полнее рассмотреть особенности взаимодействия западных (русских) и восточных традиций в этом новом художественном конгломерате.

Исследование нового уровня синтеза в цирковом балете «Лебединое озеро» было бы невозможно без применения компаративного подхода. Были использованы методы,

которые способствовали установлению преемственности между культурами Востока и Запада (традиционной и инновационной) и поиску истоков нового явления. Это метод интерпретации, диахронный и синхронный методы, историко-генетический метод.

История балета П. И. Чайковского насчитывает более чем 130-летнюю историю, за эти годы «Лебединое озеро» стало культурным явлением мирового масштаба. На развитие искусства Китая оно оказало поистине огромное влияние. Именно с него началось знакомство китайцев с русской балетной традицией.

Балетный шедевр П. И. Чайковского с момента премьеры претерпел многочисленные изменения и интерпретации. Наиболее удачной и известной из них стала постановка 1895 г., осуществленная М. Петипа и Л. Ивановым в Мариинском театре. В 2005 г. состоялась премьера китайской версии «Лебединого озера», поставленного продюсерским агентством «Shanghai City Dance Company Limited» в стилистике балетно-циркового шоу. Замысел возник из успешной постановки акробатического дуэта из провинции Гуандун «Восточный лебедь», который в 2002 г. завоевал высшую награду в цирковом искусстве – «Золотого клоуна» на международном конкурсе в Монте-Карло, после чего постановщики Нин Ген Фу и Чжао Мин решили создать полноценный балетно-цирковой спектакль.

Либретто «Лебединого озера» основано на сюжетном мотиве, распространенном во многих сказках народов мира. Это история о колдовстве, превращающем девушку в птицу, и о верной любви, самоотверженном подвиге, преодолевающем злые чары. Сохранив основную фабулу, постановщики избрали форму спектакля, предполагающую демонстрацию небольших, наиболее органичных для сюжета и эффектных по зрелищности цирковых номеров.

Западный принц (Зигфрид) влюблен. В сопровождении шутовской компании он собирается на поиски привидевшейся ему во сне прекрасной Восточной принцессы (Девушки-лебедя, Одетты). Раскрутив глобус, компания пытается угадать место, где могла бы оказаться прекрасная девушка. «Угадывание» строится как фрагмент увлекательного жонглерского номера, чередующегося стойками на руках.

Для путешествия снаряжается парусник. Длинные мачты, балансируемые артистами на поясе и на плече, становятся «живым», подвижным реквизитом для демонстрации захватывающего номера «Гимнасты на мачтах». С одной на другую «живую» мачту исполняются различные сальто и перелеты. Сцена смотрится, будто игривая забава матросов, ловко перелетающих с одной мачты на другую.

Путники приплывают в Египет. На фоне пирамид и сфинксов Принц пересаживается на «корабль пустыни» – горделивого верблюда. Кордебалет исполняет восточный танец. Словно в калейдоскопе, меняются страны. Действие переносится в Индию, где Принц продолжает поиски любимой, восседая на слоне, меж разгуливающих на ходулях танцоров. Следует так называемый «партерный полет» – очередная «изюминка» шанхайской постановки. На расстоянии пяти-шести метров друг от друга располагаются «живые пирамиды» из ходулистов, на плечах которых стоят акробаты, называемые в цирке ловиторами. Ловиторы в своих сильных руках раскачивают вольтижеров (верхних акробатов) и перебрасывают их друг другу. Во время перелетов акробаты-вольтижеры демонстрируют эффектные сальто и пируэты.

В Китае Принца и его свиту ожидает новое, более восхитительное зрелище: гимнасты на пружинящих ремнях, взлетающие в воздух в «стойках» и «крестах», виртуозное вращение в так называемых ренских колесах различного диаметра и «женщина-змея» (каучук), обвивающая юношу своим невероятно гибким телом.

Поразительно живописен и виртуозен по технике танец тридцати балерин, исполняющих номер группового жонглирования шляпами на фоне пагод и храмов. Этот номер тем более интересен, что все танцевальные па и жонглерские комбинации балерины исполняют на пуантах.

На сцене возникает озеро. Через него пролегла тонкая, как струна, проволока. И по этой зыбкой нити Девушка-лебедь с особым изяществом проходит также на пуантах. Все эти номера гармонично вводятся в действие, складываясь в стройное чередование эпизодов сюжета.

Во втором акте знаменитые лебединые кордебалетные сцены Л. Иванова трансформированы в цирковой номер – массовые танцы кордебалета на роликовых

коньках. С целью усиления эффекта «плывущей» пластики лебедей артистки одеты в длинные белые платья, скрывающие ноги.

Контрастно, с особым остроумием динамику сцены оттеняет пародийная четверка белых лебедей-мужчин в пачках. Квартет выполняет своеобразную роль цирковых коверных. Когда один из комических лебедей, «поскользнувшись», грохается на пол, многотысячные залы в разных странах всегда дружно заливаются детским счастливым смехом. В то же время эта сцена представляет собой некую аллюзию постановщиков на знаменитое «мужское» «Лебединое озеро» Мэтью Бёрна.

Одним из наиболее удачных номеров в спектакле стал «танец маленьких лебедей», который балетмейстер остроумно превратил в «танец маленьких лягушат», исполняемый артистами на руках. Интересно отметить, что даже в этом шуточном номере все равно угадывается пластический мотив оригинала. Так, например, скрещенные у танцовщиц руки заменены на скрещенные же, но ноги, похожи и пространственные передвижения артистов.

Кульминацией спектакля является адажио Лебеда и Принца. Этот номер стал удачным сочетанием хореографии и акробатики высочайшей сложности, в которую вплетены выразительные балетные позы.

Сюжет «доигрывается» до счастливого финала. Злодей Ротбарт и коварный черный лебедь – Одиллия повержены. А обретшие счастье влюбленные появляются в красочном обрамлении «расцветающих» на глазах ярких букетов. Этим цветочным апофеозом (иллюзионный трюк) и завершается спектакль.

Отдельного внимания заслуживают исполнители, которые не только блистательно владеют многими цирковыми жанрами, но и обладают удивительной балетной подготовкой: в каждом шаге, в каждом повороте, движении, позе чувствуются балетная школа, высокое мастерство. Постановщики из Поднебесной позиционируют себя, как «очень красивый цирк и самый опасный балет» [6]. Особым образом следует выделить исполнителей главных ролей – супружескую пару Вей Баохуа (Принц) и Ву Женг Дан (Лебедь). Так, Ву Женг Дан помимо исключительно виртуозной цирковой техники демонстрирует блестящее балетное мастерство, а образ Лебеда в ее исполнении характеризуется тонкой лирической интонацией. Например, взмахи лебединых крыльев артистка передает ногами с той же выразительностью, с какой балерины делают это руками.

Анализируя цирковой балет «Лебединое озеро», следует обозначить причины, по которым осуществление этого проекта стало возможным именно в Китае. Одной из особенностей китайского цирка, значимых для его «ассимиляции» в хореографическое искусство, является традиционное для Китая развитие жанров, основанных на виртуозном владении телом: акробатика, «каучук», «игра с тарелочками», «игра с метеорами», вело-фигуристы, эквилибр на стульях, гимнастика на мачтах и т. п. В традиционном китайском цирке нет номеров с животными и «разговорной» клоунады. Если российский и европейский цирк в своем стремлении к театрализации обращался, прежде всего, к опыту драматического театра, то в Китае связь цирка именно с балетом представляется наиболее логичной. Более того, на наш взгляд, слияние цирка и хореографии было предопределено процессом эволюции этих двух видов искусства в Китае. Ни в одной стране мира история танца и цирка не были так тесно взаимосвязаны. Исследуя древние хроники, мы постоянно сталкиваемся с тем, что, например, в истории танца часто описываются по сути цирковые акробатические трюки, и наоборот – рассказывая о цирке, историки оперируют словом «танец» [1].

Еще одной причиной, по которой «Лебединое озеро» гармонично соединило цирк и балет, явилось то, что в Китае цирк исторически не привязан к манежу, а легкая приспособляемость к условиям действия является характерной чертой китайских цирковых представлений. В Европе и России режиссеры и балетмейстеры, предпринимавшие усилия по театрализации цирка, всегда сталкивались с тем, что им приходилось учитывать производственные характеристики манежа. И зачастую эти опыты оказывались неудачными, так как уже сама форма манежа таит в себе ряд художественных и эксплуатационных моментов, определяющих своеобразие построения как цирковых номеров, так и целостных синтетических спектаклей. Если говорить о сцене и ее законах,

то сцена – это художественное пространство, характеризующееся, во-первых, наличием условной искусственно выделенной зоны; во-вторых, наполнением этой зоны неким содержанием (визуальными объектами); в-третьих, созданием упорядоченной системы (структуры визуальных образов). Между художественным пространством и реальным всегда есть граница. Зритель, как правило, не участник, а сторонний наблюдатель действия. Такие атрибуты, как приподнятая площадка, рампа, занавес, усиливают эффект отстранения. Кроме отстраненности, сцена подразумевает и единую точку (сторону) восприятия. Современный театральный зал, в отличие от цирка или стадиона, дает возможность обозреть сцену только с одной стороны, т.е. всеми зрителями приблизительно одинаково. Этот момент очень важен, особенно для восприятия балетного спектакля, так как односторонний взгляд способствует одинаковому прочтению визуальных образов. Перемещения по сцене воспринимаются всеми одинаково, что невозможно сделать при круговом осмотре, как например, в цирке, где множество точек восприятия, в том числе и противоположащих.

Нельзя сказать, что спектакль «Лебединое озеро» был принят одинаково хорошо и зрителями, и критиками, и профессионалами в области цирка и балета. Последние обвиняли постановщиков в утрате «чистоты жанра». Особенно строгие оценки были высказаны российскими балетоведами, которые всегда ревностно относились к различным интерпретациям классики. Однако для китайцев «Лебединое озеро» стало вполне органичным, так как помимо синтеза традиций русского балета и китайского цирка этот спектакль наследует и традиции Пекинской оперы. Развивавшаяся в течение восьми веков Пекинская опера выработала особенную, непохожую на другие «восточную систему игры». «Пекинская опера» – это слияние оперы, балета, пантомимы, акробатики, гимнастики, трагедии и комедии. Многие сцены в спектаклях подобного рода составлены из акробатических и гимнастических трюков. Таким образом, цирковое «Лебединое озеро» вполне соответствует традиционной ментальности китайцев.

В заключение можно сделать вывод о том, что синтез классического танца с цирком, оставаясь в чем-то по-прежнему экзотикой, соответствует, тем не менее, актуальным тенденциям мировой художественной культуры, характеризующимся усиливающимися глобализационными процессами. Мировой цирк ищет созвучные времени формы и приемы подачи, чтобы удержать, а по возможности расширить внимание современной зрительской аудитории, а цирковой балет «Лебединое озеро» стал «родоначальником» нового направления в цирковом искусстве.

1. Ван, Биюнь. Исторические традиции китайского циркового искусства / Биюнь Ван // Цзюйцзоцзя. – 2006. – № 6. – С. 100.

2. Досбатыров, Д. К. Проблема синтеза балетного и циркового искусства в современной режиссуре синтетического спектакля «Одинокий призрак» / Д. К. Досбатыров // В мире цирка и эстрады [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ruscircus.ru/daulet582>. – Дата доступа: 18.01.2011.

3. Сунь, Цяо. Тенденция нарастания количества цирковых элементов в китайском танцевальном искусстве / Цяо Сунь // Исследования искусства. – 2007. – № 15. – С. 64.

4. Сюй, Цю. Сравнительный анализ классического и акробатического балета «Лебединое озеро» / Цю Сюй // Цирк и фокусы. – 2006. – № 1. – С. 41–43.

5. Тянь, Цуйин. Взаимовлияние и взаимные заимствования циркового и танцевального искусства / Цуйин Тянь, Яли Ли // Искусство и образование. – 2005. – № 5. – С. 115.

6. Хуа, Шэн. Интервью с главным хореографом акробатического балета «Лебединое озеро» Чжао Мином / Шэн Хуа // Шанхайский театр. – 2005. – № 4. – С. 29.

7. Хуан, Цзенун. Размышления о театрализации циркового искусства / Цзенун Хуан // Цирк и фокусы. – 2009. – № 2. – С. 32–33.

8. Ци, Чжэньин. Заимствования в культуре и искусстве / Чжэньин Ци, Цайвэнь И // Краткий обзор. – 2005. – № 4. – С. 108.

9. Цинь, Лин. Современные тенденции развития китайского циркового искусства / Лин Цинь // Цирк и фокусы. – 2009. – № 2. – С. 48–50.

WANG XIAO DAN

**A NEW LEVEL OF SYNTHESIS
IN A CIRCUS BALLET «THE SWAN LAKE»**

On the example of the production «The Swan Lake» features of the interaction of the choreographic plastique and circus stunts in a new artistic conglomerate like a circus ballet are explored. The tendencies in the development of the circus and choreographic art of China, which made it possible to implement the given performance, are defined.

Дата поступления статьи в редакцию: 20.01.2011.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ