

Львівський державний університет фізичної культури ім. Івана Боберського

Кафедра хореографії та мистецтвознавства

**Моріс Бежар – Ролан Петі:
паралелі та розбіжності філософії танцю.**

Лекція для студентів IV курсу ФПО спеціальності 024 «Хореографія»
з дисципліни «Мистецтво балетмейстера (композиція та постановка
хореографічних номерів)»
(2 год.)

Розробив: ст.викладач Бойко А.Б.

«ЗАТВЕРДЖЕНО»

на засіданні кафедри хореографії та
мистецтвознавства

Протокол № 1 від «30» серпня 2019 р.

Зав. кафедри: проф., к.п.н. _____ Сосіна В.Ю.

Львів – 2019 р.

Тема: Моріс Бежар – Ролан Петі: паралелі та розбіжності

філософії танцю.

План.

1. Провідні ідеї європейських хореографів.
2. Життєвий шлях Моріса Бежара.
3. Творчі пошуки Ролана Петі.
4. Дві версії хореографічного твору «Болеро».
5. Протиставлення балетів «Айседора» та «Моя Павлова».
6. Російська література як джерело філософських ідей для балетів Бежара та Петі.
7. Використані джерела.
8. Відеоматеріали: балет «Болеро» М. Бежара, балет «Кармен» Р. Петі.

Моріс Бежар (Bejart, спр. Berger, нар. 1927 р., за іншими даними 1924 р., помер 22 листопада 2007 року) та Ролан Петі (Petit, нар. 1924 р., помер 22 липня 2011 року) – хореографи французького походження зі світовою славою (зараз мешкають у Швейцарії). Протягом другої половини ХХ ст. вони певною мірою визначали танцювальну стилістику та провідні ідеї філософії танцю своєї доби, особливо у Європі. Бежар та Петі належать до наступної після Сержа Лифаря генерації хореографів, котрі бачили в балетному мистецтві можливості, що за впливом на глядача не поступаються сучасному драматичному театру, кінематографу, іншим видовищним мистецтвам. Петі був прийнятий до трупи, яку очолював Лифар, у 1940 році, проте тривалий час був зайнятий лише в кордебалеті. Це було однією з причин, що примусила Петі подати у відставку в 1944 році. У той час він мав не тільки амбіції провідного виконавця, але й був незгодний з творчим методом Лифаря, який багатьом ровесникам Петі вже здавався анахронічним.

Протягом другої половини ХХ століття Петі (за його підрахунками) поставив близько 180 балетів. Переважна їх більшість базується на класичній хореографії, знання якої балетмейстер вважає обов'язковим, як і майбутній майстер пензля має оволодіти технікою живопису. Недостатньо сказати: “Я хочу

створювати балети”, хореограф повинен знати, що він хоче сказати людям мовою балету”.

Усе, що робить Бежар у сфері хореографічних форм та пошуку пластики, володіє змістовністю, відбивається у постановочному стилі, який характеризує його як митця-філософа. Чутливість до найважливіших подій суспільного життя в Бежара завжди межувала з пророцтвом, передові ідеї він переносив на балетну сцену, збираючи навколо себе не тільки учнів та прихильників, а й широкі верстви людей, які не вважають себе любителями хореографії, проте підкоряються могутньому таланту, харизматичній особистості Бежара: “Справжній митець створює балети мовою свого часу як засіб спілкування між людьми” – це кредо хореографа, яке легко прослідкувати в його подальшій творчій практиці.

Танець Бежара деякі історики балету не завжди точно відносять до стилю модерн. Адже він відрізняється, наприклад, від підкреслено незграбного модерн-танцю Німеччини відчуттям краси та гармонії навіть у віддалених від академізму позах та рухах. Цю естетичну позицію Бежар досить певно визначив у одному з інтерв'ю: “Недостатньо тільки знаходити нові форми, треба, щоб вони були красивими” . Зрозуміло, що це не умовна красивість, пов'язана з манірністю старих балетів. Навпаки, Бежар розповідає, як правило, про могутні імпульси людської душі, про її трагічні борсання та пристрасні вчинки.

Танець Бежара не втрачає сучасної експресії, але його більш точно можна визначити як вільний, а не модерний, бо він насправді звернений до давнього обряду у новітніх лексичних формах. Не маючи даних класичного танцівника, Бежар, за його словами, був змушений створити свій стиль, який би відповідав його тілу. “Точніше, – пише він у спогадах, – моє тіло створило мій стиль, я мав вигадувати нові рухи, нові сполучення па. Перетворивши танець на сенс життя, я сприйняв його цілком серйозно. Доки танець розглядається як дійство, водночас сакральне та людське, він виконує свою функцію. Але, перетворений на розвагу, він перестає існувати”.

Моріс Бежар навчався академічному танцю у знаменитій паризькій студії мадам Рузанн – вихованки петербурзької школи хореографії. Але, на відміну від іншого учня Рузанн П'єра Лакотта (Lacotte, нар. 1932), котрий присвятив життя реконструкції старих

балетів, та колеги за фахом Р. Петі, Бежар використовував класику тільки як відправну точку у створенні власних хореографічних опусів.

Не випадково балетмейстер у своїй книзі мемуарів “Мгновение в жизни другого” назвав саме класичний балет джерелом модерну, постійним творенням та еволюцією техніки танцю. Аби довести цю думку на практиці, балетмейстер ще на межі 1960–70-х років продемонстрував клас-концерт, де не обмежився традиційним показом балетної техніки, а перетворив екзерсис на урочистий та піднесений ритуал, який виникає з хаосу рухів розминки та відбувається тільки під ритмічний акомпанемент метронома.

“Бежар, мабуть, прагне показати, – згадував один із свідків цього видовища, – що навіть перші, початкові рухи майбутнього танцю – не механічний процес, а певний художній початок, який потім втілиться в образах майбутнього балету”. В експериментальній композиції “Ні квітів, ні корон” (1970) Бежар демонстрував “анатомію” композиційної побудови на прикладі хореографії Петіпа в балеті П. Чайковського “Спляча красуня”.

У 1950-ті роки Ролан Петі знаходився на роздоріжжі. Деякі теми, властиві хореографічному театру цього періоду, він вирішував у напівіронічному, часом у пародійному ключі (почасти це стосується стилістики Лифаря). Іноді справжній сенс його постановок пов’язаний із загальними театральними тенденціями – розквітом драми абсурду та безсюжетними балетними композиціями (“Контрапункт” М. Констана, 1958), виставами детективного жанру (“Кімната” Ж. Оріка за сценарієм Ж. Сіменона) та водночас з розвитком інтелектуальної драми (Ж. Ануй, Ж. Кокто, поет Ж. Превер, причому останній був і сценаристом стрічок М. Карне).

У постановці 1946 року “Юнака та смерті” (“Le Jeune homme et la Mort”) Петі був під впливом іншого мистецького законодавця – Жана Кокто. Головний герой зустрічався віч-на-віч зі Смертю, яка, за ідеологією Кокто, була найвищим ствердженням кохання. Самотньому Юнаку, готовому до самопожертв, була протиставлена “маленька негідниця”, жінка, яка примушувала його повіситись. Зашморг був присутній у кімнаті з підняттям завіси і виконував роль тієї рушниці, яка мала зробити “постріл”. І лише після того, як Юнак прощався з життям, побутові речі разом зі стінами старого

горища зникали, відкриваючи панораму нічного Парижа з Ейфелевою вежею. Туди, у піднесену невідомість, “негідниця” вела Юнака з маскою смерті на обличчі під божественну музику Баха.

Свого часу прем'єра 1946 року викликала жваву полеміку. Петі-хореографу закидали, що він занадто захоплюється мімодрамою, акробатикою, експресивним жестом. Утім, наступна прем'єра – балет “Кармен” на музику Ж. Бізе в обробці Т. Дессейра – супроводжувалася грандіозним та незаперечним успіхом. Створений у новій трупі “Балет Парижа” (прем'єра відбулась 1949 року на гастролях у Лондоні), він і досі зберіг свіжість новизни та оригінальності, незважаючи на те, що в 1967 році з'явилась не менш яскрава хореографічна версія “Кармен” Ж. Бізе – А. Алонсо в музичній транскрипції Р. Щедріна.

На відміну від “Кармен” в опері, Петі не прагнув зберегти іспанський колорит, навіть рідко використовував фарби народного танцю (на чому пізніше будував свою хореографію А. Алонсо). “Хореографія Петі стильово однорідна – це осучаснена балетна класика з побутовими пластичними інтонаціями” .

Протягом 1950-х років Петі віддає данину переважно виставам розважальним, комерційним. Не вирізняючись особливою змістовністю, вони були досить екстравагантними, що відбивалось навіть у назвах жартівливих мюзик-хольних вистав з елементами пародії: “Некруте яйце”, “Пожирачка діамантів”, “Пекельні кралечки”, “Музичні стільці” тощо. У цей час Петі співпрацював з режисерами голівудських кіновидовищ, але ще більшою мірою залежав від можливостей та примх власної жінки, “незрівняної Зізі”, балерини-співачки. Її виконавський стиль критика характеризувала як “шампанське”. Так, у 1956 році Жанмер виконувала провідні ролі поставленому Петі “Ревю Балету Парижа”, а наступного року – ревю “Зізі в мюзик-холі”).

На тлі цих невибагливих за змістом видовищ увагу критиків та широкого загалу молодих глядачів привертають перші значні роботи Моріса Бежара і насамперед “Симфонія для самотньої людини”(1955), яка швидко висунула ровесника та суперника Петі в ряд провідних митців французького авангарду. У той же час Петі поквапився відійти від цих пошуків на певну дистанцію, проте його полеміка була схожою на виправдання у розважальному стилі: “Я не маю нічого спільного з авангардом, все, що я роблю, є розвитком

того, чому мене навчали у класі. Я намагаюсь надати цьому сенс, запропонувати гарні декорації, костюми та музику”.

Можливо, це запізніле протиставлення своїх, часом еkleктичних, пошуків авангардистським тенденціям спонукало Петі до постановки першого великого сюжетного балету “Сірано де Бержерак” (1959) на музику М. Констана за сюжетом романтичної п’єси Е. Ростана. Показово, що французька критика відзначила близькість твору Петі до жанру хореодрами або драмбалету, властивого тогочасному радянському хореографічному театру.

“Сірано де Бержерак” був обраний для постановки на сцені Великого театру Росії в 1988 році. 10 років раніше Петі вже здійснив у Кіровському (нині Маріїнському) театрі виставу “Собор Паризької богоматері” на музику свого сучасника М. Жарра за романом В. Гюго. Світова прем’єра цього визнаного шедевра балетного мистецтва ХХ століття відбулась у 1965 році на сцені паризької Гранд Опери. На перший план у виставі Петі виходила не традиційна для романтизму любовна тема, а конфлікт між зовнішнім та внутрішнім, оболонкою та сутністю. Отже, Петі якщо і використав деякі принципи балету-п’єси радянського періоду, то в танцювальній стилістиці та трактовці літературних образів значною мірою від них відійшов.

Петі завжди вважав Росію з її Великим та Кіровським театрами “великою балетною державою”, балет – “станом російської душі”, а взірцевою балериною ХХ століття – Ганну Павлову. Їй французький балетмейстер присвятив велику виставу “Моя Павлова”, можливо, полемізуючи де в чому з Бежаром – автором балету “Айседора”.

Лідерство Бежара, на той час автора балетів “Весна священна”, “Болеро”, “ІХ симфонія Бетховена”, у загальному мистецькому процесі (а не тільки в хореографічному мистецтві) Франції було незаперечним. Це примушувало Петі робити художні розвідки в аналогічних жанрах та стильових напрямках, аби довести свою спроможність відповідати на запити сучасності. Після непересічного успіху “Собору Паризької богоматері” 1965 року його часто запрошували на постановки до Лондона, Мілана, Торонто, Гамбурга, проте значних художніх результатів у цей час Петі не мав. Його балети “Турангаліла”(музика О. Мессіана, поставлений на сцені Гранд Опери в 1968 році), “Екстаз” на музику О. Скрибіна (Ла Скала, того ж року) – твори із замахом на

грандіозні масштаби “Весни священної” або “ІХ симфонії” Бежара, проте образна узагальненість для Петі виявилась менш близькою, ніж сюжетна конкретика “Сірано” або “Собору”. До того ж на початку 1970-х років у Парижі він здійснює постановки ще двох відверто комерційних ревію для Зізі Жанмер. І лише у травні 1972 року, прийнявши запрошення очолити новонароджений “Балет Марселя”, Петі визначається з напрямком творчої діяльності. У цьому портовому місті він намагається зробити загальнодоступний балетний театр, як у розумінні демократичності цього видовища, так і щодо вартості квитків. Саме тому трупа оселилась у великому спортивному залі на 3 тисячі місць, де в 1972 р. й відбувся дебют “Балету Марселя”, вистава про В. Маяковського “Запаліть зірки!” (Allumes les Etoiles).

Петі розклав дію на 13 епізодів за хронологією життя та творчості Маяковського: “Народження поета”, “Футурист викликає в тобі тремтіння”, “Гра зі смертю” (тут було використано тему загибелі його кіногероя в німій кінострічці “Панночка та хуліган”), “Картина міста” (де Маяковський постав поодиноким та незрозумілим митцем), “Танець нових мистецтв” (навіяний творами французьких художників-авангардистів Пікассо та Леже), “Кохай мене, Ліле!” (дуєт з жінкою його долі Лілею Брік), “У двох літах”, “Буревісник”, “Революція”, “Запаліть зірки”, “Бюрократія”, “Самогубство”, “Поет безсмертний”. Не випадково після цієї вистави новонароджений колектив назвали “червоним балетом Марселя”, а Майя Плісецька була вимушена констатувати, що “публіка не захоплювалась революційним сюжетом, незважаючи на чудову, вишукану хореографію”.

Для Петі, як і для Бежара (котрий за два роки до того поставив “Жар-птицю” в такому ж “червоному” стилі), тема бунтівництва в житті та мистецтві була пов’язана не з французькою, а саме з російською революцією. Схожими були й плакатні прийоми відтворення цієї ідеї, які переважно з байдужістю, а часом з іронією зустрічали глядачі СРСР та Франції. До речі, в паризькому показі балету, де в першому відділі виконувалась вистава “Запаліть зірки”, у другий, немов компенсуючи ідеологічне навантаження, Петі включив танцювальну імпровізацію у супроводі рок-групи “Пінк Флойд”. А через два десятиліття поставив рок-балет “Valentine’s love songs”, де група інтелектуального року “Арт Зойд” виконувала у традиційній для рок-концертів атмосфері пісні на слова

Валентини Петі. І ця акція була теж показовою, ніби Петі хотів довести, що його мистецтво не менш, ніж у Бежара відповідає смакам сучасного молодого глядача. Символічним є звернення Бежара і Петі до однакових музичних фрагментів, наприклад, до адажієтто Г. Малера з його П'ятої симфонії. Цей сповідальний номер Бежар створив для Хорхе Донна під назвою “Те, що розповідає мені кохання”, Петі – для дуету, в якому основну роль визначив Майї Плісецькій (її першим партнером у цьому номері був видатний французький танцівник Руді Бріан).

У балетах, поставлених Петі протягом 1945–75 років, досить певно визначився жанровий діапазон, властивий також більш зрілому періоду творчості хореографа з середини 1970-х років і до нинішнього часу. Для нього характерне переважне звернення до сюжетних балетів. Серед інших постановок вирізняються нові трактовки балетної класики (“Лебедине озеро”, “Лускунчик”, “Спляча красуня” П. Чайковського, “Коппелія” Л. Деліба).

У “Лускунчику” (1976) Петі використав для створення партії Дроссельмейєра, яка виявилась провідною у виставі, талант блискучого віртуоза Руді Бріана. Він доручив Р. Бріану виконати джазову імпровізацію на тему Чайковського з використанням чечітки а la Фред Астер. Партнерами Бріана у цьому танці під ялинкою ставали юні герої казки. Проте, крім цих суперечливих новацій, особливих художніх відкриттів у “Лускунчику” Петі зробити не пощастило.

Того ж “Лускунчика” Бежар поставив у 1998 році як твір суто біографічний, як фантазію на теми власного дитинства та юнацтва. “Головним героєм його твору стала не дівчинка Клара, як задумав сценаріст Петіпа, а хлопчик Бім, якому мати дарує на Різдво загорнутий у білий шовк таємничий предмет. Коли хлопчик засинає, подарунок виростає до велетенських розмірів – це напівоголений біломармуровий жіночий торс. Його античні лінії втілюють жіночу красу, гармонію та довершеність. Для самого Бежара статуя символізує образ матері, оскільки вона померла молодою і такою залишилась для нього назавжди.

На екрані демонструються сімейні фото Бежара, а він сам неквапливо розповідає захоплюючі історії зі свого дитинства, бо всі ці подробиці настільки особисті, що потребують певного пояснення, перш ніж глядачі зрозуміють їх прихований сенс.

Найяскравішим персонажем цієї автобіографічної вистави є хрещена – Фея-акордеоністка. Акордеон ніби імпровізує на теми Чайковського – ця музика органічно вписується в музичну партитуру вистави, від чого вона раптово “набуває відтінку домашнього затишку, родинної довірливості та сердечності”. Геніальна ідея представити своє дитинство як захоплюючу феєрію за участю уславлених легендарних героїв цілком вдалась Бежару, бо “завдяки примхливій фантазії великого майстра, вони стали частиною його власного життя”, – підводить підсумок рецензент[9; с. 357].

Для розуміння законів творчості Бежара велике значення має балет “Мальро або Метаморфози богів” на рок-музику Х. Ле Бара та Сьомої симфонії Бетховена (1986). У книгах відомого письменника, теоретика, міністра культури Франції та бійця-антифашиста Андре Мальро (1901–1976) є революційні теорії, філософські суперечки, активні пошуки сенсу життя, скептицизм та невір’я. Свого часу Мальро захоплювався модним сюрреалізмом, вивчав східну культуру. Їй віддавав перевагу та вважав антиподом західної цивілізації, що нібито гине.

Мистецтво має бути не витонченим, а священним – вважав Мальро. Балетмейстер вивів на сцену персонажів його роману “Умови людського існування”, які активно сперечаються про засоби боротьби за свободу, про допустимість терору задля революційної мети. “Мальро” – цілком новий та несподіваний для нас тип балету, – відзначає В. Гаєвський, – своєрідна подорож у часі та просторі.” Жанрову багатозначність цього балету Гаєвський бачить у діапазоні між життєписом, хрестоматією, філософською казкою та навіть скорботною промовою. Їх пов’язує не класична поетика закінчених рухів, а сучасна поетика монтажу та фрагмента (музики, дії, інсценованих книг).

Концептуальність у побудові балетів Бежара (“Мальро”, “Дім священника” тощо) була не першим прикладом для оновлення принципів хореографічної драматургії. Свого часу таку спробу зробив і Р. Петі, який раніше в основному звертався до реалістичних творів своїх співвітчизників: В. Гюго, П. Меріме, А. Доде, Е. Золя, Е. Ростана. У 1974 році його увагу привернула епопея М. Пруста “В пошуках утраченого часу”, яку письменник створив протягом 1918–1927 рр. У порівнянні з попередніми творами літератури вона була найскладнішим матеріалом для

перекладу мовою танцю. За її мотивами Петі зробив балет на 1 дію “Перебої серця”, що складається з 13 епізодів.

Для героя Марселя Пруста, як і для самого письменника, чий твір є цілком автобіографічним, спогади були єдиною вірогідною реальністю. Спеціально підібрана музика Л. Бетховена, К. Дебюссі, Ц. Франка, Г. Форе, Хаана, К. Сен-Санса і Р. Вагнера імітувала неквапливу течію прустівської прози, водночас відтворюючи напруженість емоційних стосунків героїв епопеї, биття їхніх сердець.

Петі віддзеркалює важливу для розуміння твору Пруста тему Салону як атрибута буржуазного суспільства – саме за цими законами визначається місце людини в соціальній ієрархії. Але якщо на початку вистави ця тема звучить вишукано-аристократично, а завдяки виконуваному романсу – в ліричній тональності, то у фантасмагоричному фіналі все змінюється. Головний герой, вже німецький старий, нерухомо застигає в інвалідному кріслі. А відвідувачі салону мають вигляд маріонеток з механічними рухами та неживими обличчями, що кружляють навколо нього.

Процес втілення філософської концепції в хореографічний твір можна простежити на прикладі двох постановок “Болеро”.

Цей твір М. Равеля був першою постановкою Бежара в трупі під оновленою назвою “Балет ХХ століття” (1961). Унікальна особливість цього музичного твору в тому, що мелодія, гармонія, ритм та навіть темп в ньому не зазнають змін протягом всього виконання. Єдиний елемент, що вносить різноманітність та надзвичайне емоційне піднесення – динаміка оркестрового супроводу. Вона зростає від ледь чутного барабанного бою до екстатичного tutti всього оркестру. Мелодію Бежар відображає в сольному танці, ритм – у груповому, “акомпануючому”, який повністю віддає чоловікам.

Першою виконавицею сольної партії була Душка Сіфнуа, а згодом – у різні роки такі видатні артистки, як Клод Бессі, Сюзанн Фарелл, Карла Фраччі, Сільвія Гійом, Марі-Клод Петрагалла, Майя Плісецька. Чоловічий варіант ролі був створений для улюбленця Бежара – Хорхе Донна, пізніше соло виконували Патрік Дюпон та інші провідні виконавці трупи Бежара.

Найкращою виконавицею “Болеро” Бежар вважав танцівницю Баланчіна Сюзан Фарелл: “Їй пощастило поєднати у виконанні

абстракцію та чуттєвість, янгола та тварину, незайману дівчину та повію. Її тіло ставало музикою” .

У виконанні Хорхе Донна балет перетворився у варіації на тему Діоніса та вакханок: вони ніби чекали, коли закінчиться цей ритуал. Для балетмейстера це було також відгуком на епоху, де, на його думку, розходження між чоловіком та жінкою нівелюються.

Проте критикам здавалось, що зі зміною лідера у “Болеро” наскрізна тема була перенесена “зі сфери чуттєвої у сферу ідей” , що балет був закликком до невтомності в ім’я кохання, творчості, боротьби. Нарешті, що ноги соліста ніби витоптували на столі місце для жертвопринесення. Виникали у спостереженнях також теми Майстра та учнів, Вождя та народу . В. Гаєвський бачить причину непересічного успіху “Болеро” Равеля – Бежара в тому, що “логіка балетмейстера ідеально співпала з логікою музиканта”.

Отже, в “Болеро” можна було побачити багато тем та їх тлумачень, відчути безліч історичних та культурних асоціацій.

У Р. Петі “Болеро” – танець-змагання двох осіб: чоловіка та жінки. Цю особливість Петі підкреслює ще на початку дуету, коли артисти виходять на сцену в халатах, немов боксери перед двобоєм. При цьому звучить фонограма із записами вигуків та підбадьорюючого галасу глядачів.

Дуети у Петі завжди вирізнялись чуттєвістю та вигадливістю, проте ситуація відбувається парадоксальна. Чим більше Петі урізноманітнює хореографічний текст, тим більше відходить від адекватного втілення головної теми музичного твору. Після кількох проведень теми напруженість у рухах суперників вже не відповідає динаміці музичного зростання, магія ритму розвіюється. На відміну від Бежара, Петі знаходить внутрішній імпульс дії в тезі примирення двох суперників, що поринають у стихію танцю. Перемога у цьому змаганні не обов’язкова, важливіше поєднання двох сердець, – до такого емоційного епілога приводить глядачів Петі. До речі, пізніше він показав у балеті “Пікова дама” за О. Пушкіним змагання між чоловіком та жінкою іншого змісту: дует Германа та Графині “висмоктує” у героя всі фізичні та духовні сили, останнє слово залишається за Графинею.

В останню чверть століття філософські та релігійні концепції ХХ століття все частіше стають предметом перекладу мовою танцю у Бежара. Взагалі, філософія та релігія з ранніх років були керманічами в його творчому світі: “Кожна релігія – це особлива

планета, яка вирізняється своєю атмосферою та особливим напрямком у небесних просторах, але освітлювана тим же сонцем, яке світить й іншим планетам” .

Красномовним прикладом цього твердження Бежара був організований у 1997 році вечір балету під загальною назвою “Єрусалим – місто Світу”. Він поєднав вистави Бежара на релігійну тематику, створені в різні роки: “Нічна подорож” (Le voyage nocturne) на музику турецького композитора Кудзі Ергунера, “Дібук” (1988 р.) на музику А. Шенберга, Ж. Анжела та єврейські народні мелодії, “La crucifixion” – “Розп’яття” (1992 р.).

Балет “О, Шехерезада” на музику М. Римського-Корсакова, М. Равеля та традиційні перські мелодії Бежар поставив у 1995 році. Він “хотів створити не солодку казку про героїню, котра прагне уникнути смерті, розважаючи казками грізного султана”. Головна дійова особа його “Шехерезади” – азіатська жінка – постає в балеті небезпечним супротивником, що може помститися і за колоніальне гноблення, і за вибух першої ядерної бомби. Так, Шехерезада в постановці Бежара входить у покої Шахріяра, тримаючи під весільним серпанком автомат Калашникова. Вона здібна не тільки стратити гнобителя, а й вплинути на перебудову світу задля власних інтересів – такий пафос вистави Бежара, поставленої задовго до терористичних актів в Америці, які насправді сколихнули весь світ у 2001 році.

Спеціально для М. Плісецької (нар. у 1925 р.) та на її прохання у 1976 році Бежар здійснив постановку балету “Айседора” на честь легендарної танцівниці Айседори Дункан (1877–1927). У 1971 році аналогічну спробу відтворити образ Дункан у балеті на 1 дію “Танці для Айседори” на музику Ф. Шопена вже робив американський хореограф Хосе Лімон (1908–1972). Проте в його сценічній версії роль Айседори в різних іпостасях виконували кілька артисток, як пізніше в Бежара в балеті про В. Ніжинського.

Балет розпочинався прийомом ретроспекції – Айседора в білому грецькому хітоні з нескінченим серпанком, який майорів на вітрі та звивався навколо шиї танцівниці, рухалась назустріч своїй загибелі. Серпанок і окрилював, і ніби душив артистку. Лунав скрегіт автомобільних гальмів, і Айседора, мов підкошена, падала горілиць, щоб наступної миті ожити з появою піаністки. До життя її повертала музика, що народжувала танець навмисно простий, позбавлений будь-якої віртуозності. Іноді це навіть був не танець, а

гра. Наприклад, просте підкидання уявних камінців. Між прологом та фіналом Бежар немов перекидав браму, завершуючи балет смертю Айседори. Тепер вже безповоротно...

Для музичного супроводу хореограф за допомогою піаністки Б. Купер обрав твори Ф. Шопена, Р. Шуберта, Й. Брамса, Л. Бетховена, О. Скрябіна, Ф. Ліста та “Марсельезу” Руже де Ліля. Останній твір виконувався в супроводі оркестрової фонограми. Наступним балетом, який Бежар поставив для Плісецької (з партнером Хорхе Донном) в 1979 році була “Леда” на традиційну японську музику та з використанням “Лебедя” К. Сен-Санса. Бежар поєднав у одному сюжеті дві легенди – грецьку про Леду та Лебедя та японську про юнака-рибалку, що закохався у віщу птицю. У сценічному рішенні відчувалась властива Бежару ідея про бісексуальність людської натури. Солістка в “лебединому” вбранні починала танець під музику К. Сен-Санса, після чого рибалка зривав його і одягав на себе, удаючи Лебедя, а солістка залишалась у тріко тілесного кольору, імітуючи оголеність. Невеликий за обсягом балет був побудований переважно на дуетному танці з великою кількістю еротичних підтримок.

Вишуканий дует Леди та Лебедя є також у балеті Р. Петі “Моя Павлова”, розрахованому на яскраву особистість зірки Домінік Кальфуні. Строкатість цьому твору задає насамперед музичний матеріал, скомпонований з окремих опусів та фрагментів музики Й. С. Баха, В.-А. Моцарта, Л. Бетховена, Г. Берліоза, Ф. Шопена, К. Сен-Санса, Ж. Масне, П. Чайковського, Л. Деліба, Р. Дріго, Л. Мінкуса, сучасника А. Павлової Е. Саті.

Уже в назві твору Ролан Петі акцентує на своєму розумінні особистості великої балерини. Він відходить від звичайного тлумачення її амплуа як виконавиці тільки хореографічної класики. Вірогідно, балетмейстер використовує той маловідомий у нас факт, що А. Павлова в 1910 році після від’їзду з Петербурга виступала в Лондонському вар’єте у низці інших розважальних номерів.

Вистава починається немов на березі “Лебединого озера”, звідки балетмейстер з виконавцями вдивляється в туманну далечінь – звідти потім з’являться образи, народжені його фантазією. Спочатку вони мають чорно-білу символіку. Домінік Кальфуні вперше виходить на сцену в образі чорного лебедя, проте в ньому переважають риси, запозичені у Фокіна, а не у Л. Іванова. Укрупнення ексцентричної пластики а la Зізі Жанмер мають не

дуже природний вигляд в цьому контексті, хоча вносять жаданий для Петі дисонанс у гармонійні лінії хореографії попередників. Другий номер – майже побутова, з ляпасами, сварка чорних та білих жінок-сильфід – остаточно переконує в тому, що в “лебединому” царстві не все гаразд. Мабуть, тому в наступних номерах на фортепіанну музику Ф. Шопена солістами виступають чоловіки. “Лебедину” тему балету продовжує новий вихід чорного Лебедя-чоловіка на тему Одетти з IV дії балету П. Чайковського. Далі Петі подає вишуканий дует Леди (Д. Кальфуні) і Лебедя на чарівну скрипкову мелодію в супроводі органа. У танці Айседори Дункан (точніше – групи танцівниць, які імітують її стиль) балетмейстер підкреслює різноманітність хореографічних стилей початку ХХ століття, на фоні яких танець А. Павлової набуває неповторності. Таким чином, у балеті “Моя Павлова” Петі дає скоріше автопортрет, словник власних тем, образів та методів їх утілення, ніж узагальнений образ великої балерини.

“Пікову даму” балетмейстер вже ставив у Нью-Йорку (1976) та Парижі (1978) за участю М. Баришнікова на музику опери П. Чайковського “Пікова дама” в оркестровій обробці, як і у випадку з “Кармен” Бізе. Проте пізніше сам Петі визнав неорганічним звучання вокальних номерів без співу та відмовився від цієї партитури на користь Шостої симфонії П. Чайковського. Петі слушно зауважує, що О. Пушкін (якого він читав у перекладі Андре Жида) написав свій твір не про гру в карти, а про прагнення до недосяжного, про неможливість мати все відразу. Це абсолютно російська історія, що підтверджував під час роботи над балетом М. Баришніков. Можливо, саме тому російський танцівник відмовився виконувати деякі фрагменти балету, які відображали кохання двадцятип’ятирічного офіцера та старої на порозі смерті. У московській постановці ці сцени залишились, та більш за інші викликали полеміку.

Хореографія Петі найбільш виразно та емоційно малює образи (в пластичних монологів) та боротьбу (знов таки в дуетному танці) головних антагоністів балету. На відміну від класичного стилю Германа, Графиня танцює в пластичній манері Марти Грем, чим підкреслюються відмінності у світоглядах героїв та їх приналежність до різних поколінь.

Бежара теж зацікавила російська література як джерело філософських ідей та аналіз загальнолюдських стосунків. Світова

прем'єра балету Бежара “Шинель” за Гоголем на музику Х. Ле Бара відбулась під час гастролей трупи “Bejart Ballett Lausanne” у столиці України (1999). Ця невелика за тривалістю вистава переводить гоголівську історію про борсання “маленької людини” в категорію притчі на тему “Людина та її зовнішня оболонка”. У першому пантомімному епізоді Бежар трансформує постать Гоголя – автора “Шинелі” – в образ його героя Акакія Акакійовича – останній має донести до глядача сенс думок автора.

З початком дії з'являється Шевчик, який виконує мрію головного героя. Почуття поважності та радощів з приводу нового вбрання Бежар поєднує в танці з нікчемством людини, котра одягла нову шинель. Її втрата для Акакія Акакійовича – страшна подія, яка підсилюється майже повною оголеністю героя. Тільки маленька ганчірка приховує його наготу.

Коли на сцені з'являється поважна людина в дорогій шинелі та котелку, Акакій Акакійович у відчаї зриває шинель та, одягнувши її, знову почуввається поважною особою. А той, хто втратив шинель, у свою чергу перетворюється з жертви на злодія. Відбувається “ланцюгова реакція” крадіжок шинелі та миттєвих перетворень – з нікчеми на поважну особу та навпаки. У фіналі з темряви знову виринає людина, загорнута в ганчірку та з пером у руці...

Ідею Гоголя та думку Бежара, таким чином, споріднює символіка зовнішнього вигляду героя, у характеристиці якого використовується одяг як показник місця в соціальній ієрархії. Вирішена в жанрі трагігротеску, “Шинель” Бежара дещо схематизує гоголівський сюжет, надає йому зайвого соціологізму, та в результаті певною мірою позбавляє притаманного російському класику співчуття до “маленької людини”.

“Я не сприймаю хореографів, котрі у своїх балетах намагаються принизити людину, показати її брудні схильності, риси. Певному обмеженому колу глядачів, декадентській інтелігенції це подобається. Такі постановки знаходять підтримку і серед окремої частини критики. Проте про широку публіку тут не йдеться. У людині завжди поєднується і гарне, і погане. Завдання мистецтва – підтримати, розвинути все найкраще в ній”, – стверджує М. Бежар .

Природно, що балетмейстер “відчуває зростаючу потребу у танцівниках, котрі більше, ніж просто танцівники”. Школа для виховання подібних артистів – “Мудра” – була створена ним ще у

Брюсселі в 1970 році. “У ній, – пояснював Бежар, – ми прагнемо формувати універсального актора, здатного висловити себе через голос, рух, через все тіло. У “Мудрі” я не силкуюсь примусити молодих людей думати, діяти та реагувати, як я. Навпаки, я намагаюсь примусити їх робити так, як це притаманно саме їм”.

З початком праці у Лозанні (1987) Бежар теж відкрив свою школу-студію (1992). Проте, дещо змінивши її назву (“Рудра” – одне з імен бога Шиви), залишився вірним своїм специфічним вимогам до абітурієнтів. Набір до “Рудри” здійснює сам Бежар. До уваги він бере перш за все не фізичні дані, а пластичну обдарованість, оригінальність мислення. Класичний танець в “Рудрі” – не основна дисципліна, а один із прийомів пластичного тренування. Завдяки сучасним екзерсісам “рудрівці” багато що можуть розповісти мовою пластики. До того ж їх навчають сценічній мові, вокалу, військовому мистецтву “кондо”.

Притягальна магія імені Бежара та відблиск його надзвичайно талановитих і популярних творів минулих років підігривають інтерес до нових опусів митця, чого не можна сказати про Р. Петі. Р. Петі зараз експлуатує досягнуте, повторює найбільш вдалі постановки попередніх років. А його спроба влаштувати власну школу в Марселі потерпіла фіаско через відсутність провідної виховної ідеї.

Залишаються також привабливими його незмінні філософські погляди та оптимістична концепція розвитку світової цивілізації. “Ми живемо, – говорить Бежар, – у важку, можливо, навіть критичну епоху розвитку людства. Я не провісник, проте знаю, що майбутнє буде таким, яким ми захочемо його зробити. Я вважаю, що завжди треба вірити та битися. Не задля того, щоб знищити інших, а щоб зберегти те, у що віриш”

Використані джерела:

1. Балет. Энциклопедия, 1981 Балет. Энциклопедия / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. - М.: Советская энциклопедия, 1981. - 623 с.
2. Бежар М. Мгновение в жизни другого / Бежар Морис. Кн. 1. В чьей жизни?; Кн. 2. Мемуары. – М.: Рус. творч. палата, 1998. – 240 с.
3. В. Гаевский Дом Петипа. — М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. — 432 с.
4. Захаров Р.В. Записки балетмейстера. – М.: Искусство, 1976.
5. Захаров Р.В. Сочинение танца: Страницы педагогического опыта. – М.: Искусство, 1983.
6. <http://street-classic.com.ua/moris-bezhar>