

УДК 792.8.085.3(48)

БІРГІТ КУЛЬБЕРГ–МАТЕ ЕК: ВІД ОПОВІДАЛЬНОСТІ ДО РУЙНАЦІЇ МІФІВ

Олександр ЧЕПАЛОВ

*Харківська державна академія культури,
кафедра мистецтвознавства, літературознавства та мовознавства
вул. Ак. Павлова, 132 кв. 6, 61170 Харків, Україна,
тел/факс. 8 0572 65 59 49, e-mail: chepalovst@mail.ru*

Досліджується досвід скандинавського сучасного танцю, зокрема жанрові та стилістичні видозміни у доробку творчої династії Б. Кульберг–М. Ек.

Ключові слова: філософія танцю, танцювальна драма, сучасний танець Скандинавії, Б. Кульберг, М. Ек.

Видатний шведський хореограф Мате Ек визначає танець як “*мислення за допомогою тіла*” (мoe – О. Ч.). “Існує багато думок, про які може мислити тільки тіло”, – зазначає він, наголошуючи “спроможність танцю дати життя тим маленьким часткам, з яких складаються великі речі” [8].

Отже, М. Ек ідентифікує філософсько-психологічний зміст руху та мислення, але засоби донесення думки аж ніяк не зводять до наративності, тобто оповідальності у передачі різних життєвих проявів, зокрема сюжетних колізій.

Оповідальне (наративне) мистецтво у Швеції ніколи не втрачало актуальності. Оповідальна танцювальна драма успішно впроваджувалася у роботах Біргіт Кульберг (1908–1999). Завдяки їй, вважає дослідниця сучасного шведського танцю Б. Персон, “театр танцю посів особливе місце у появі сучасної хореографії” [11, с. 28].

Шведський танець рідко прагне до уособленої творчості або до “чистого” мистецтва. Традиційним було співробітництво з іншими митцями – художниками, поетами, композиторами. Найважливішим з цього погляду було міцне становище театрального мистецтва Швеції.

Як багато інших балетмейстерів другої половини ХХ ст., М. Ек теж мав змогу обирати між наративним балетом-драмою та симфонічним балетом – або їхніми різновидами і поєднаннями. Він пізно долучився до мистецтва танцю й не мав усталеної хореографічної освіти. Прогалини допомогла заповнити мати М. Ека – Біргіт Кульберг (ще у 1969 р. М. Ек брав участь у постанові декількох групових танців в її роботі “Ромео та Джульєтта”).

М. Ек визнає також вплив І. Кіліана, згадує У. Форсайта з “іншою якістю впливу”, бо це відбулося вже після того, як шведський хореограф почав ставити сам, називає Піну Бауш [6, с. 149]. Усі ці три чинники вкупі з власною хореографічною стилістикою (оновлення старих балетних міфологем через зміну суто танцювальних кодів) роблять композиції Ека характерними для “північного”, або “скандинавського” сучасного танцю, який чітко виокремився в останній чверті ХХ ст.

Мате Ек (1945) – видатна й суперечлива особистість у європейській хореографії ХХ ст. Він належить до відомої династії шведських митців – родини Кульберг-Ек: мати – Біргіт Кульберг, хореограф, батько – Андерс Ек (1916–1979) – один з улюблених акторів І. Берг-

мана; брат Ніклас Ек (нар. 1943) працював у трупі Моріса Бежара, сестра Малін Ек – теж актриса.

Мате Ек менш ніж за 20 років створив та розвинув власний хореографічний театр, однак актуальність його внеску у сучасну хореографію завжди була предметом для дискусій, особливо якщо йдеться про такі постанови як “Жізель” (1982), “Лебедине озеро” (1987) або “Спляча красуня” (1996). Ек – перший сучасний хореограф, який звернувся до історичних балетних шедеврів, змінюючи значення танцювальних ідіом та оновлюючи їхній прихований сенс. Його балетні адаптації часто сприймали як мистецькі форми, доступніші ніж попередні твори в контексті часу, словникового складу та змісту.

“Кульберг-балет”, який створила 1967 р. Б. Кульберг, був частиною Шведського мандрівного театру (*Riksteatern*), заснованого 1933 р. з метою поширення театрального мистецтва в країні. Значення Кульберг для шведського танцювального мистецтва і для європейського танцю взагалі годі переоцінити. Зокрема, М. Бежар зізнався, що Кульберг ще у 1950 р. відкрила йому “*інший танець*” (курсив мій – О. Ч.) [1, с. 182].

Шведський модерн пройшов у її творчості інтенсивний, не стримуваний ідеологією процес еволюції від нервового німецького експресіонізму і фізичних борсань Марти Грем до поміркованої англійської хореодрами. Підживлений екзистенцією скандинавських письменників і французьким сюрреалізмом, він набув незвичайної хореографічної образності Матса Ека, поєднуючи загадкове і універсальне – кожен знаходив у ній щось своє. Кульберг, на думку Б. Персон, “мала дивовижну здатність розповідати, контекстуалізувати та надавати форми ідеям в царині танцювального мистецтва” [11, с. 34]. Вона була безпосередньою ученицею К. Йосса у Лондоні (1935–1939), проте під час II світової війни ще працювала як виконавиця, намагаючись поєднати у вільному стилі академічну техніку з елементами німецького виразного танцю. Її мистецтво тяжіло до соціальної заангажованості та психологічної складності, що передалося першим танцювальним композиціям Матса Ека.

У своїх балетах Б. Кульберг почасти використовувала теми з власного життя – заміжжя, діти, переломні моменти біографії. Значно пізніше, у 1989 р., вже після смерті батька, М. Ек відгукнувся на цю ж тему балетом “Старі діти”, де відтворено родинні стосунки династії Кульберг–Ек. Втім у багатьох його композиціях (насамперед у “Лебединому озері”) озиваються фрейдистські концепти цих взаємин. Порівняння головних робіт Кульберг (наприклад, “Фрекен Юлія”) та композицій Матса Ека дає можливість відчутти ступінь її впливу на стилістику молодшого хореографа.

Виставу “Фрекен Юлія” (1950) на 4 картини за п’єсою Августа Стріндберга (музика Т. Ангстрьома в аранжуванні Х. Гроссмана) можна вважати витком сучасної шведської балетної драми. Ця вистава Б. Кульберг була зіграна більш ніж у 30 країнах світу. У ній переважає соціальний зміст, переданий режисерськими засобами, побудовою мізансцен та типовими прийомами драматичної гри у балетних виставах.

Власний танцювальний стиль Б. Кульберг набув особливої виразності від початку 1960 р., коли вона побачила трупу Марти Грем на гастролях у Швеції. Прагнення створити балетну драму, у якій кожен рух є правдоподібним, змінилося потягом до образної трансформації виразальних засобів танцю. Важливі зміни відбувалися і у видовищному баченні хореографічних творів.

Оскільки сценографія 1970–80-х рр. була ще технічно не оздобленою, а балет вимагав видовищності, можливість досягнення спеціальних ефектів Кульберг підказало телебачення. Саме там вона не тільки знайшла додаткові засоби виразності (відтворення польотів, перетворення і трансформація простору, накладення “живого” зображення на декоративне тло,

створення штучної динаміки руху виконавців), а й відкрила нові можливості телебачення, сприяла ширшій популяризації балету серед різних верств населення.

Проте, коли Матс Ек прийшов на місце Біргіт Кульберг як керівник трупи, він замінив суто телевізійні ефекти хореографічними, штучно-технічні форми видовищності – образно-символічними, концептуальними. Однак, це не завадило тому, що його телевізійні балети теж неодноразово здобували міжнародні нагороди: “Дим” (*Rok*, 1996) і телеверсія “Кармен” (1994) – обидві відзначені “Еммі”.

“The Batman” (“Денщик” на музику Б. Бартока, 1976) був хореографічним дебютом М. Ека. В основу балету лягла відома п’єса Г. Бюхнера “Воццек”, над драматичною постановою якого Ек працював з І. Бергманом ще у 1969 р. як один з помічників режисера. Бергман, зізнаючись, що він “не в змозі зробити жодного балетного па”, у той же час наголошував, що “перебуває у полоні мистецтва балету” [2, с. 13]. Отже, присутність хореографа на його репетиціях можна вважати актуальною і навіть необхідною; межа між драматичною та балетною виставою частково втрачала свою необхідність.

Зрештою, така межа порушилася вже у перших роботах Ека, серед яких – балет “Дім Бернарди” (“*Bernarda*”, 1978, телевізійна версія 1994 р.) – інтерпретація драми Гарсія Лорки “Дім Бернарди Альби” на музику Й.С. Баха, Е. Віла-Лобоса, І. Альбеніса і Тарелі. Танцювальний стиль почав змінюватися під впливом нового французького та німецького танців 1980-х років. “Новий” Матс Ек вводив велику кількість ірраціональних та поетичних елементів у свої твори, про що заявив у модернізованій версії “Жізель” (1982) з оформленням художника та кінооператора Марі-Луїз Екман (*Ekman*, 1944).

Балет Адана було перенесено в сучасність не стільки у прикметах часу, скільки у смислових модифікаціях. У класичній версії “Жізель” достовірність є ідеалізованою. Зовнішні сюжетні перипетії Ек замінював осягненням внутрішнього смислу, відтворенням емоційного та психологічного відчуття. Жізель не віліса, а “істота з сутулою спиною та втягнуеною у плечі головою – незграбна, боязка та дивовижна, пристрасна та нестримна – отже первісна. Це примхливе, вугласте дівчисько, що метеором пролітає сцену по колу та діагоналі. Природна дикуватість Жізелі виявляє її закомплексованість, стриманість інстинктів та пристрастей, існування на межі духовного та фізичного світів. Жізель, вважає Н. Колесова, чекає на того, хто ототожнюється у її свідомості з цілим світом. Ця нова мова “філософії кохання” значно щиріша та експресивніша” [6, с. 142].

Порівняно з “Фрекен Юлією” Матс Ек йде значно далі у створенні драматичної ситуації, занурюючись у нетрі психодрами. Її засновник Якоб Леві Морено (1890–1974) вважав, що “гра живцем прив’язана до певного психологічного моменту акторського існування та глядацького сприйняття цього існування” [5, с. 90].

У пластичному просторі вистави розмито межі танцю й того, про що танцюють. Тут танець – єдино можливий засіб екзистенції. Всі здогадки про сенс можуть бути лише випадковими і залишатися лише здогадками. Суб’єктивно персонажі “Жізель” живуть немовби незалежно від волі автора. Жорстко-пародійні ефекти щодо старої романтичної хореографії, як вважає Л. Венедиктова, є відображенням “хаосу сучасного світу, в якому людина не довіряє не тільки соціуму, а й собі” [3].

Нова “Жізель” належить до естетики постмодернізму – наполягає Ю. Чурко: “Балетмейстер створив нову виставу, де відповідно до норм “трансавангарду” свідомо використав уже існуючі форми задля того, аби яскравіше висловити власну концепцію твору. Постмодернізм зробив інтертекстуальний діалог одним з прийомів, де зіштовхуються різні епохи та менталітети, де контури попереднього твору набувають нового значення” [9, с. 31-32].

“Я хотів підсилити контрасти, – говорить Ек, – “Жізель” сповнена ними, проте ці контрасти шляхетності та селянства, високого та низького, індивідуального та спільного, життя та смерті не такі очевидні у класичній версії. Я хотів підкреслити та виокремити другу дію, у якій показати *living death*, тобто живу смерть. Жізель – фокус цих протиріч, вони розривають її на частки. Вона не може цього витримати і божеволіє. На щастя, протиріччя створюють людину. Жізель опиняється у будинку божевільних, але на цьому нічого не закінчується. Кохання перемагає смерть” [4, с. 6].

Знаки-символи, характерні для хореографії Ека, швидко стають звичними та легко прочитуються. У смутку руки виконавців незграбно зависають перед зігнутих тілом (наприклад, Жізель “пішла у себе”). Усі танцівники періодично осідають на розставлених ногах, загрибають повітря, руки високо зведені. Селяни танцюють ближче до землі, їхні протагоністи частіше стрибають у повітря та стають в арабески. Для хореографа не існує розподілу на види танцю, він використовує їх усі залежно від того, що хоче сказати. Танці драматургічно дуже наснажені, і водночас вони ширші від сюжету, як і найкращі зразки класичної хореографії. З однакових рухів Ек створює танець-провокацію, танець-божевілля, танець-володіння, – відзначає М. Крилова, – він працює з пластичним матеріалом як хореограф, а не як концептуаліст. Зокрема, у дуєті Жізель та Альберта в першій дії естет “розмовляє” з простуватою дівцею доступною їй пластичною мовою, але при тому вабить її чимось новим, що не входить у її танцювально-пластичний лексикон.

Жести в Ека іноді народжуються з брутальної енергетики та спостережень за повсякденними рухами. Від рухів пацієнток у божевільні майже на фізіологічному рівні випромінюється постійна тривога, але настільки ж тривожні танці Альберта, па любовного трикутника першої дії: діставши одкоша, сільський телепень Іларіон та міська багачка Батільда подібно заламують руки.

Критик Л. Венедиктова має рацію, називаючи “Жізель” Ека “блискучою психологічною мелодрамою”, яка, порівняно із “Лебединим озером” (1987) все ж могла б “поміститися у межах традицій Кульберг-балету”. У версії ж балету Чайковського, пише вона, “панують згущення та інверсії, типові для снів, в атмосфері, що балансує між жахом та комедією” [3].

Версія “Лебединого озера” Матса Ека не має “естетичного” ухилу, хореограф суворо дотримується теми пізнання, якого прагне Принц у низці мандрів-пригод. М. Ек свідомо руйнує всі логічні та естетичні зв’язки музики Чайковського (колаж, обривання мелодій, поєднання частин різних па-де-де та розподіл їх поміж іншими персонажами, стикування фрагментів не гармонійних, а, навпаки, суперечних одне одному) – все це руйнує не тільки гармонійний світ, а й сам міф “Лебединого озера” [6, с. 145]. Н. Колесова має рацію, коли пише, що М. Ека у цьому випадку “цікавить не тільки образ головного героя, а ті стосунки, якими він пов’язаний із контекстом світової хореографічної культури”. Однак не у вигадано-піднесеному, а саме в брутальному (тобто цілком матеріальному) світі, який відкривається глядачеві у “Лебединому озері” Ека, є “нетутешність” того, що відбувається [6, с. 145].

Балет “Спляча красуня” (1996, початково створений для трупи Гамбурзького театру) є прикладом так званої актуалізації, коли дія сценічного твору та його драматургічні колізії трансформуються у реалії сьогодення. Король та Королева у “Сплячій красуні” перетворюються на звичайних закоханих, а потім стають батьком та матір’ю – постає звичайна міська родина з усіма її актуальними проблемами, в тому числі й безконтрольністю щодо власної дитини. Головна героїня Аврора вже при народженні приречена стати наркоманкою. Тут, як у будь-якому іншому балеті Ека, відчутна влада підсвідомого, що диктує зміни стильових кодів.

Власну версію “Весни священної” І. Стравінського у “Кульберг-балеті” (1984) М. Ек задумав на постулатах східної філософії та етики, у яких поняття шляхетності, звитяги, справедливості значно відрізняються від західного менталітету. Для Ека вчинок молодої японки, яка вбила рідних матір та батька, аби залишитись зі своїм коханим, був так само несподівано-непередбаченим, як жорстокі звичаї стародавніх обрядів. Але образотворче рішення балету, незважаючи на достовірні японські костюми та естетику танцю модерн, було вторинним, заснованим на естетиці видатного японського кінорежисера А. Куросави (1910–1998).

Ана Лагуна – муза хореографа, яка виконувала головні партії у його найзначніших балетах (“Жізель”, “Лебедине озеро”, “Кармен”). У “Кармен” (1992) її героїня не просто антиромантична, вона цинічна, коли, наприклад, йде під вінець з сигарою. У її розумінні сексуальний потяг переважає кохання. Кармен одного за другим відкидає партнерів. Її перше соло, зухвале, брутальне та відверте, розкриває характер героїні – без комплексів, без ідеалів, без мети. Кривава сукня Кармен, що здіймається навколо її пекучого тіла повія та простолюдинки, як смолоскип, підіймається понад натовпом, обволікає велетенське ядро, що лежить на сцені. Її руки, волосся, голова, стопи, здається, живуть незалежним від усього тіла життям. Вони рухаються непередбачено, самостійно і не в такт, підпорядковуючись якимось скаженим імпульсам торсу. Дикунська природа Кармен скрізь вносить сум’яття. Вона палить велетенську сигару, що в її пальцях перетворюється на символ цинічної свободи, розкомплексованості, “незбагненої легкості буття”. З цією сигарою, з присмаком іншого життя на губах з’являється очманілий Хозе у батьківській оселі. Сигара Кармен – це й спокуса, й бажання, й розплата. З нею пов’язана сексуальна свобода та насолода, це рефрен та символ усього балету” [6, с. 141].

М. Ек створював свою версію “Кармен” на музику Ж. Бізе в обробці Р. Щедріна, коли вже існували балетні редакції Р. Петі (1949), А. Алонсо (1967), А. Гадеса (у стилі фламенко для фільму К. Саури, 1987), оперно-драматична “Трагедія Кармен” П. Брука (1981). Близькою до рішення Ека постава Брука, теж зорієнтована на новелу Меріме.

“У проблемі контексту мене найперше цікавить міф, легенда, що стоїть за тим чи іншим твором, – говорив Ек в інтерв’ю 1992 р. – з переказу цього міфу, покладеного на відому музику, починається моя робота. Концептуально я шаную ці балети – їхню музику, ту сагу, що приховується за ними. Водночас у поведженні з ними я не виявляю пошани. Тобто у моєму ставленні присутні протилежні прагнення – я усе маю робити по-своєму” [6, с. 149]. Однак процеси руйнування і творення Ек не вважає цілком протилежними. “Коли прагнеш цілісності, завжди спочатку доводиться рубати первісну матерію на шматки. А якщо твориш дуже складний текст, розробляєш поліфонічний сюжет, необхідно бачити ціле, але все одно складати його по частинах. Я руйную лише у пошуках несподіваного, того, що може бути у глибині, і тому хочу руйнувати. Однак усе мистецтво, хай би яким вигадливим воно було, прагне цілісності, бо інакше воно втрачає внутрішній сенс” [6, с. 148].

“Ек – митець ХХ століття, для якого разом з класичним танцем з балету зник символ його – “духовна вертикаль”. Він байдужий до містики романтиків. Його ваблять не тонкі паралельні світи і рай, до чого тяжіє танець класичний, а пекло комплексів людської підсвідомості, котрі вириваються назовні у різних формах сучасного танцю ХХ століття. “Гротеск – мій шлях до прекрасного”, – так визначав Ек своє творче кредо” [7, с. 10].

Сьогодні Ек то мігрує в театр драматичний, звідки на початку кар’єри вийшов як постановник, то знову повертається до танцю, мову якого вже не в змозі змінити. Змінюються лише теми композицій і структура видовища. Можливо, екзистенціаліст Ек повертається до філософії повсякденності, намагаючись вибудувати мости до нового глядача.

Хоча Ек і відкидає стандартну балетну техніку, його балетні ідіоми відштовхуються саме від неї. Докази можна знайти у розмаїтті стрибків та обертів, у роботі ніг та постійному використанні основних позицій, таких як *plie* у другій позиції. Водночас ці елементи перетинаються з технікою сучасного танцю, зокрема вільними рухами тазостегнового поясу та схилянням ваги тіла до підлоги. До типових прикмет пластичної мови М. Ека належить також розгонисто-експресивна манера рухів, динамічно обертовий рух тулуба, невиворітні стопи, *grand plie* з другої позиції, що часто поєднується зі стильовими ознаками класичної хореографії, її структурним розподілом. Разом з цим він віддаляється від традиційної форми *pas de deux*, не залишаючи загального смислового контексту та розробляючи психологічні взаємовідносини протагоністів.

Характерний добір танцювальних рухів Ека складається, головню, з комбінацій його балетної практики та досвіду співробітництва з Нідерландським театром танцю (власне, стилістикою І. Кіліана) у 1980-ті роки. Хоча пластичні концепти Кіліана значно відрізняються від формул Ека, у їхньому доборі танцювальних рухів є схожі риси, які поєднує естетика сучасного північноєвропейського танцю. *Стилізація, драматизована, експресивна мова жестів, використання сценічного простору у межах хореографічних патернів, особлива чутливість до музики та плинність рухів окреслюють деякі характерні ознаки цього стилю. Окремо всі ці елементи не є ексклюзивними, проте їх своєрідна комбінація, як пише Поезіо, та особистісне використання у структурі хореографії демонструють її унікальні експресивні можливості* (курсив мій – О.Ч.) [7, с. 10].

Посилаючись на італійського дослідника Е. Ваккаріно, Дж. Поезіо пише, що у переробці класики метою Ека було “відобразити характери живими, забезпечуючи чіткий опис їхніх внутрішніх емоцій та контрастів”. Психологічна характеристика образів розширювалася, взаємини героїв, їхні характер та емоційна відповідь розвитку дії поглиблювалися. Незважаючи на такі транспозиції, початкова сутність робіт залишається незмінною. В результаті уявлення, підказане аналітичним прочитанням старого сценарію, публіка сьогодні сприймає як таке, що відповідає сучасним вимогам [7, с. 101]. Тому не виглядає дивним, що свідомість визнаного метра сучасного танцю змінюється, а хореографічна лексика – ні.

1. *Бежар М.* Мгновение в жизни другого / Бежар Морис. Кн. 1. В чьей жизни?; Кн. 2. Мемуары. – М.: Рус. творч. палата, 1998. – 240 с.: ил.

2. Бергман о Бергмане: Ингмар Бергман в театре и кино / Пер. с англ. и швед.; Сост. А. В. Парина и В. В. Гульченко; Послесл. Е. С. Громова; Комментар. Т. Н. Сухановой. – М.: Радуга, 1985. – 526 с.: ил.

3. *Венедиктова Л.* Парадоксы и провокации Матса Эка / Лариса Венедиктова // Мир искусства = Світ мистецтва. – 1999. – Жовт. – С. 40-41. – Презент. вип.

4. *Гершензон П.* Матс Эк и Иван Лишка на крышах Петербурга / Гершензон П. // Мариин. театр: Окно в Европу. – 1998. – № 7-8. – С. 6.

5. *Исаев С.* Клиника и театр / Сергей Исаев // Моск. наблюдатель. – 1997. – № 1-2. – С. 86-87.

6. *Колесова Н.* Кентавр / Наталия Колесова // Театр. – 1992. – № 11. – С. 139-149.

7. *Майниче В.* И театр, и эксперимент, и стиль жизни: Первый фестиваль современного танца европейских стран / Виолетта Майниче // Муз. жизнь. – 2000. – № 3. – С. 10-12.

8. *Уральская В.* Чтобы жить.. / Валерия Уральская // Балет. – 2003. – № 3. – Май-июнь. – С. 2.

9. Чурко Ю. Линия, уходящая в бесконечность: Субъективные заметки о современной хореографии / Юлия Чурко. – Минск: Полымя, 1999. – 224 с.: ил.
10. Fifty contemporary choreographers. – London; New York: Routledge, 1999. – 222 p.
11. Persson B. Contemporary dance in Sweden / Bodil Persson; The Swedish Institute. – Swedish, 2003. – 48 p.: il.

**BIRGIT KULLBERG – MATE EK:
FROM NARRATION TO RUINATION OF THE MYTHS**

Oleksandr CHEPALOV

*Kharkiv State Academy of Culture,
Department of Art, Literature and Philology
Bursackyj Uzviz srt., 4, 61003, Kharkiv, Ukraine
phone/fax. 8 0572 65 59 49, e-mail: chepalovst@mail.ru*

Researching the experience of Scandinavian modern dance, especially genre and stylistic modifications at masterpiece of the dynasty B. Kullberg – M. Ek.

Key words: dance philosophy, dance drama, modern dance of Scandinavia, B. Kullberg, M. Ek.

Стаття надійшла до редколегії 23.03.2007
Прийнята до друку 03.09.2007