



УДК 793.3.038.6.075(476) Поклитару Р.

С.И. Улановская

Творческий стиль Р. Поклитару: к вопросу о стилевых инновациях в современной белорусской хореографии

Рубеж XX–XXI вв. в отечественном хореографическом искусстве характеризуется целым рядом новаций. Детерминантами стилевых преобразований становятся, с одной стороны, общекультурные изменения-новации, связанные с тенденциями развития мировой хореографии на протяжении XX в., а с другой – обстоятельства локального характера. Среди последних – становление национальной балетмейстерской школы и, в особенности, Международный фестиваль современной хореографии в Витебске, обусловивший поиски молодых белорусских хореографов в русле неакадемической традиции.

Среди инновационных процессов общекультурного плана следует выделить, прежде всего, **постмодерн**, оказавший колоссальное воздействие на своеобразиие художественно-стилевых тенденций рубежа XX–XXI вв. Но тем не менее, в отечественной хореографической практике постмодерн не получил столь широкого распространения, как в зарубежной. В настоящее время в белорусском хореографическом искусстве можно констатировать лишь определенное влияние постмодерна и его стилевые проявления в творчестве отдельных хореографов. В первую очередь, это относится к Раду Поклитару¹.

Еще будучи студентом балетмейстерского отделения БАМ, Поклитару привлек внимание неординарностью художественного мышления, своеобразием лексики, синтезирующей академическую основу движений с пластической свободой модерна. И уже в ранних композициях раскрылся талант Поклитару как хореографа-миниатюриста, умеющего придавать своим замыслам концентрированную пластическую форму. Мастерство балетмейстера было оценено и на Витебском фестивале (I премия XIII IFMC миниатюры «Три грузинские песни» и «Мир не заканчивается у порога твоего дома»).

В сравнение с первыми произведениями, созданными в неоклассической манере, работы Поклитару последних лет содержат стилевые приметы постмодерна. Постмодернистичность стиля балетмейстера проявляется в ин-

¹ В 1999 г. Р. Поклитару окончил Белорусскую академию музыки по специальности «Балетмейстер» (класс В. Елизарьева). На сцене НАТБ балета и Музыкального театра РБ поставил одноактные балеты «Поцелуй феи», «Мгновения», «In PIVO veritas», а также ряд миниатюр («Его музыка», «Адажио», «Белорусская причитальная» и др.). Как хореограф, Р. Поклитару является лауреатом международных конкурсов и фестивалей в Витебске, Москве, Киеве, Варне и др. За 2001–2005 гг. осуществил постановки в странах СНГ и Прибалтики: «Кармен-сюита» (Одесский театр оперы и балета), «Картинки с выставки» и «Весна священная» (Украинская национальная опера), «Ромео и Джульетта» (Большой театр России), «Золушка» (Национальная опера Латвии) и др. На сцене Музыкального театра РБ Р. Поклитару готовит постановку балета «Ромео и Джульетта».

тертекстуальном диалоге с художественно-культурным наследием прошлого, одним из способов реализации которого выступает **цитатность**. В своих сочинениях Поклитару чаще прибегает к ироническому цитированию. Ироничность – важнейшая стилевая черта постмодерна – пронизывает практически все постановки хореографа, выступая как художественный прием и принцип мышления. Это позволяет избежать мелодраматического пафоса, столь свойственного многим балетам советской эпохи.

Ироническая рефлексия в творчестве балетмейстера соприкасается с игровой стихией, вне которой немислима индивидуальность Поклитару. Классический источник становится для хореографа своеобразной «моделью» для **игры**. Показательна в этом смысле одна из лучших миниатюр Поклитару – «Адажио» на музыку П. Чайковского.

Адажио Одетты и Принца из «Лебединого озера» послужило хореографу основой для комических и парадоксальных пластических выдумок, посягающих на миф о серьезности, неприкосновенности эталонного образца. Определяющей чертой стиля композиции выступает сквозное пародийно-ироническое цитирование, тотальное травестирирование классико-романтических мотивов, реализуемое посредством деконструкции. Герои в «Адажио» меняются местами. «Плененной Одеттой» становится танцовщик, а на охоту выходит балерина. Ее роль ассоциируется с одним из распространенных образов в мифологии постмодерна – демонически роковой женщиной-вамп, пастиширующей романтический идеал Возлюбленной. Резко ворвавшись в идиллическую жизнь героя, она так же внезапно оставляет его, добившись своей цели. И раненый в самое сердце герой умирает почти в той же позе, что и Лебедь в знаменитой миниатюре М. Фокина на музыку К. Сен-Санса.

В результате деконструкции классического образца романтическая история-легенда «заземляется» до обыденной бытовой ситуации, становится комической историей из жизни. Трансформируя подобным образом известный сюжет, Р. Поклитару словно говорит о «веке нынешнем», подтрунивая над современным характером взаимоотношений мужчины и женщины, в которых он и она нередко меняются ролями.

Таким образом, «Адажио» Р. Поклитару – яркий пример постмодернистского произведения в хореографии. На основе старого текста балетмейстер создает свой, новый текст, в котором «высокие» мотивы балетной классики десакрализируются, деканонизируются, лишаясь статуса неприкосновенности. Данный процесс носит характер постмодернистской *трансгрессии*, то есть перехода исходного текста в качественно иное состояние – на уровень **гипертекстуальности**. Ее основной характеристикой является пародийное соотношение текста с профанируемыми им источниками.

Следует отметить, что тенденция «снижения» классики, иронического пересмотра наследия прошлого в культуре постмодерна, продемонстрировавшая те изменения, которые произошли в мироощущении современного человека, получила широкое распространение во всех видах искусства, в том числе и в хореографии (творчество М. Эка, М. Бёрна, И. Килиана и др.). В этом аспекте творчество Р. Поклитару органично вписывается в общеевропейский художественный контекст наряду с другими хореографами, остроумно обыгрывающими штампы академического балета.

Существенной особенностью творческого стиля хореографа является **«стирание» границ между «массовой» и «элитарной» культурой**. В своих работах Поклитару стремится говорить со зрителем на доступном, понятном ему языке. Для балетмейстера, в целом, очень важен коммуникативный контакт с публикой. «Современный номер должен, прежде всего, нравиться публике, – поясняет свою позицию Поклитару, – провоцировать ее реакции. Заинтересованным и сюжетным может быть все, что угодно. Другой вопрос, в какой

форме это подать. Предпочитаю миниатюры, одноактные балеты. Сейчас публика с трудом выдерживает современные «гран балле». Красивой музыкой, плавными движениями ее уже не удивишь... Зато публику привлекает парадоксальное сочетание музыки и танца» [1].

Сходным эффектом в творчестве Поклитару обладает обращение к общеизвестным, «*мифологическим*» образам балетной классики (Зигфрид и Одетта, Ромео и Джульетта и т.п.), неожиданность и парадоксальность их трактовки. Все эти приемы направлены на зрителя, способствуя устранению коммуникативного барьера. Тем не менее, хореограф не идет на поводу у публики, а, скорее, вовлекает ее в свою игру. Характерной чертой хореографии Поклитару становится «*двукодовость*», типичная для постмодернистского текста. В спектаклях балетмейстера внешний, развлекательный контекст (код «массы»), нередко присутствует наряду с глубинным, художественно-концептуальным подтекстом (код «элиты»).

Такая хореография, в идеале, обращается к «тотальному зрителю», восприятие которого не дифференцировано на интеллектуальный и эмоциональный уровни. В попытке преодоления разрыва между ними видится одна из заслуг постмодерна. Однако результатом такого сближения нередко становится «плохо сделанная элитарная культура», по меткому замечанию У. Эко. То есть, искусная подделка «под элитарность», но не соответствующая ее высокому художественно-концептуальному уровню. Другими словами, *китч* как коммерческий вариант элитарного искусства.

Пример такого рода можно обнаружить и у Поклитару. Иногда в своих постановках балетмейстер словно намеренно идет на эксперимент, стремясь опрокинуть привычные стереотипы зрительского восприятия. Чувство меры при этом не всегда присуще хореографу. Убедительное подтверждение тому – балеты «Палата № 6» и «Картинки с выставки». В последнем Поклитару кардинальным образом переосмысляет музыкальный первоисточник, интерпретировав сюиту Мусоргского как шоу-показ высокой моды. На протяжении всего балета герои дефилируют по подиуму, демонстрируя новые модели «от кутюр» в каждой сценке-«картинке». Клиповая, китчевая стилистика постановки подчеркивается кричащей пестротой ядовито-ярких цветов в сценическом оформлении и решении костюмов персонажей, словно сошедших с глянцевого обложки журнала либо с экрана телеканала MTV.

Хореографический ряд при этом совершенно не соотносится с музыкальным. Если в «Адажио» Р. Поклитару отталкивался от парадоксального сочетания музыки и танца, то в «Картинках...» взаимосвязь музыки и хореографии приобретает абсурдный, нелепый характер. Хореография становится лишь искусственным приложением к музыке, обесмысливая ее содержание. В «Адажио» элементы непредсказуемости являлись только средством к достижению цели, помогая балетмейстеру ярче очертить свою концепцию. Здесь же крайняя экстравагантность, «обман» ожиданий выступают как самоцель, подменяя собой образность и художественные достоинства спектакля. Его образная система распадается, теряется в калейдоскопе китчевых приемов.

В «Картинках с выставки» Р. Поклитару проявились возможные негативные последствия симбиоза «массового» и «элитарного» сознания в искусстве постмодерна. Для самого Поклитару подобная постановка – одна из немногих. В большинстве сочинений ему все же удается придерживаться «золотой середины» между экспериментом и традицией, популярным и элитарным вкусом, обращаясь к зрителю на языке образной хореографии.

Р. Поклитару тщательно отслеживает новые веяния в развитии современной хореографии, стараясь их переосмыслить с позиций собственной творческой индивидуальности. Его хореографический язык ассимилирует личные устремления и чужие находки. Особенно ощутимо в творческом почерке молодого балетмейстера влияние М. Бежара, И. Килиана, М. Эка. Причем По-

клитару, обладая собственной яркой индивидуальностью, не идет по пути прямого подражания и копирования чужого опыта, а именно переосмысливает, соотносит «чужое» со своим и создает на базе этого собственный оригинальный творческий стиль. Данный путь, как подсказывает современная хореографическая практика, один из наиболее перспективных. Этим объясняется и раннее признание Поклитару в Беларуси, и востребованность его таланта за ее пределами.

Одна из последних постановок Р. Поклитару – балет «Ромео и Джульетта», созданный в соавторстве с британским театральным режиссером Д. Доннелланом на сцене ГАТБ Москвы, является оригинальным примером постмодернистской трактовки сюжета известной трагедии. Герои Шекспира – архетипические образы современного искусства, а «печальная повесть о Ромео и Джульетте» – своеобразный миф романтической любви. Каждое поколение хореографов, обращаясь к шекспировской трагедии, стремится по-своему интерпретировать ее содержание и основную идею, учитывая при этом специфику своего времени (версии Л. Лавровского, Дж. Роббинса, М. Бежара, А. Прельжокажа, Ю. Григоровича, В. Елизарьева и др.).

Для Большого театра России «Ромео и Джульетта» Доннеллана-Поклитару – явление знаменательное и беспрецедентное. Это первый модерн-балет, поставленный на московской сцене. Пластика его героев свободна и раскованна. В ней танцевальные движения сплавляются с бытовыми, натуральными жестами. Балерины не танцуют на пуантах, и в целом в хореографическом тексте балета нет ни одного чисто классического па. Отсутствуют также традиционные жанрово-стилевые формы академического танца: вариации, адажио и т.п.

Для Р. Поклитару новая постановка – первый опыт полнометражного спектакля, а Д. Доннеллан дебютировал в качестве балетного режиссера. Такое со-авторство, своеобразная дань легендарной хореодраме Л. Лавровского-С. Радлова, оказалось весьма продуктивным. В результате, родился яркий, интересный спектакль, в котором режиссерские находки Доннеллана органично переплелись с хореографией Поклитару. Со-авторство балетмейстера и режиссера отчетливо проявилось в синтезе театрально-драматических и собственно хореографических средств выразительности в художественном решении спектакля. Влияние стилистических принципов драматического театра сказалось на строго выстроенной драматургической линии развития, четкости мизансценирования, детальной проработке характеров. Все названные особенности определенным образом роднят новую версию «Ромео и Джульетты» с хореодрамой Лавровского. Но если в постановке советского балетмейстера первостепенное значение отводилось пантомимным сценам, преобладающим над танцевальностью, то в балете Доннеллана-Поклитару главным выразительным средством становится танец. С постановкой Л. Лавровского и традицией драматической игры спектакль Доннеллана-Поклитару также сближает актерское проживание образов. Исполнение балета требует от солистов не только пластической раскованности, но и внутренней эмоционально-психологической, артистической свободы, позволяющей наиболее полно реализовать свой актерский потенциал.

Желая абстрагироваться от известных постановочных решений «Ромео и Джульетты», авторы не отказываются от традиции, но переосмысливают ее, смело подвергнув первоисточник радикальной деконструкции. От шекспировской трагедии берется лишь основная сюжетно-событийная линия, интерпретируемая в современном ключе. Создателей спектакля волнуют не временные, географические рамки и национальные приметы, а, главным образом, миф романтической любви, его «созвучность» нашему времени. Сообразно этому, в постановочном решении балета отсутствуют какие бы то ни было приметы воссоздания историко-бытового контекста эпохи, что было свойственно постановке Лавровского. Давняя история проецируется в наш, сего-

дняшний мир, вызывая ассоциации с аналогичным решением в «Вестсайдской истории» Бернстайна-Роббинса.

Юные герои балета словно «выхвачены» из современной тинэйджерской тусовки. Каждый персонаж наделен своей индивидуальной образно-пластической характеристикой и действенно-драматургической функцией в контексте спектакля. «Портреты» действующих лиц воспринимаются травестацией нравов высшего общества. Так, глава дома Капулетти, преуспевающий миллиардер, больше заботится о финансовых, нежели семейных делах, в то время как его жена, подобно Федре, обуреваема порочной страстью к своему племяннику – Тибальту. Он же увлечен переодетым в женское платье Меркуцио, который явно симпатизирует Ромео. Парис своими нарочито сексуальными притязаниями к Джульетте представляет образ героя-распутника, типичного для постмодернистской поэтики.

Стремясь выйти на высокий уровень художественного обобщения, свойственный поэтике мифа, Доннеллан и Поклитару максимально сокращают количество действующих лиц, отсекая все лишнее, что могло бы помешать концентрации основной идеи балета. В фокусе авторского внимания – Ромео и Джульетта, трагедия их любви. В спектакле отсутствуют герцог, кормилица и, что особенно важно, нет семейства Монтеки, в результате чего конфликт трагедии наполняется иным смыслом. В его основе – не ненависть двух враждующих кланов, а экзистенциальная проблема одиночества, отчужденности личности в окружающем его мире.

Хореографическая драматургия балета раскрывается в конфликтном взаимодействии двух основных образно-тематических сфер: мира любви Ромео и Джульетты и лицемерной морали общества. В целом, в спектакле Доннеллана-Поклитару можно выделить трех главных героев: Ромео, Джульетту и Толпу, прелятствующую их счастью.

В связи с этим чрезвычайную важность в постановке приобретает кордебалет как «коллективный портрет» окружения Ромео и Джульетты. Кордебалет – не просто фон для танца главных действующих лиц, но самостоятельный, законченный образ, столь же значимый в своей действенно-драматургической функции, как и образы Ромео и Джульетты. Подобно хору в античной трагедии, кордебалет постоянно присутствует на сцене. Даже в лирических дуэтах Ромео и Джульетты он всегда находится рядом, зловещей, черной массой «растекаясь» по сценическому пространству. Однако в отличие от античного хора, являющегося комментатором происходящих событий, кордебалет не просто комментирует действие, но часто переводит его в иной, издевательски-насмешливый план.

Образ кордебалета приобретает полисемантическое значение в контексте спектакля. Прежде всего, с ним связана тема общества, окружения Ромео и Джульетты. Если античный хор являлся носителем высшего морального императива, то общество в балете Доннеллана-Поклитару олицетворяет собой порочный, развращенный мир – мир пошлых забав и пустых увеселений. Это своего рода общество марионеток, подчиняющихся раз и навсегда установленным правилам игры.

С целью создания образа безликой массы все артисты кордебалета одеты в идентичные черные костюмы, их движения часто синхронны и механистичны. У них нет лиц, а есть лишь *личины*. Ромео и Джульетта – единственные «живые» люди в этой мертвой, безликой толпе. Они живут искренними чувствами, подчиняясь зову сердца, а не жестким правилам, навязанным извне. Поэтому их любовь – вызов общественной морали. Такая трактовка темы общества перекликается с подобными мотивами в балете «Анна Каренина» Р. Щедрина – М. Плисецкой, в котором ханжеская мораль «высшего света» выступает враждебной силой по отношению к любви героев. В творчестве самого

Поклитару аналогичный образный мотив восходит к балету «Кармен». В нем толпа также является «живой» преградой, разъединяющей Кармен и Тореро.

Кроме того, кордебалет в постановке Доннеллана-Поклитару – это не только конкретное окружение Ромео и Джульетты. С данным образом также соприкасается тема Смерти, разрушения, благодаря чему реальное действие в балете переводится в иной – символический – план, а конфликт приобретает философско-метафорический характер, выраженный в противостоянии Эроса – Жизни и Танатоса – Смерти (данный образный мотив неоднократно использует в своем творчестве М. Бежар). Толпа в спектакле – это метафора разъединения, олицетворение метафизической силы Рока, враждебного любви героев.

Особенностью хореографической драматургии балета является монтажное членение эпизодов, объединенных сквозной линией развития образов главных героев в рамках единого симфонического действия. Поэтика данного приема коренится в драматургических принципах Прокофьева, связанных с «кинематографичностью» мышления композитора, а также в монтажной драматургии, разработанной в хореографии Б. Эйфманом. Применение такого драматургического приема в хореографии придает развитию действия динамичность, спрессованность, и, в то же время, событийную и содержательную насыщенность. Если Л. Лавровский стремился шекспировский текст удлинить, превратив краткий эпизод в развернутую сцену, то Доннеллан и Поклитару максимально сворачивают действие, которое обретает характер непрерывно развивающегося потока, устремленного к финальной точке.

С высоким темпоритмом спектакля связан один из важнейших образных мотивов балета – **лейтмотив бега**, воспринимающийся как метафора нашего времени с его бешеным ритмом, а также отчаянная попытка героев изменить ход судьбы. Данный лейтмотив реализуется не только на образном-тематическом уровне, но и на пластическом как хореографический лейтмотив Джульетты, в чем угадывается влияние постановки Л. Лавровского. Но если у Джульетты Г. Улановой это был стремительный бег вперед, то в балете Доннеллана-Поклитару – это безысходный бег на месте, в никуда, фиксирующий безумное желание вырваться за пределы предначертанного и одновременную невозможность, бесплодность этих усилий.

Особую экспрессию данный лейтмотив приобретает в финальной сцене балета, когда Джульетта понимает, что ее возлюбленный мертв. В это страшное мгновение героиня кричит. Причем не только ее голос, но и вся ее сущность источает крик, подобно обезумевшему, богооставленному существу на мосту в знаменитом полотне Э. Мунка, внезапно осознавшему весь ужас своего одиночества. В отчаянии Джульетта срывается с места и снова бежит, но это уже не бег на месте, а по кругу, замкнутое пространство которого словно разрывается по направлению к единственному выходу – Смерти. Данная сцена становится трагической кульминацией всего балета и одновременно его развязкой. Финал не приносит облегчения и просветления, поскольку здесь нет конечного торжества любви. Все остается по-прежнему. Гибель Ромео и Джульетты не возвысила и не облагородила мир. Он ее словно не заметил.

Свойственная Р. Поклитару ирония сказалась в дегероизации образов Ромео и Джульетты, в снижении романтического пафоса, свойственного многим одноименным постановкам. Герои в балете говорят не возвышенным языком поэзии, а естественным языком прозы. Тем не менее, иронической дистанции не возникает, так как артисты не «представляют» жизнь своих героев, а полностью проживают ее, трогая зрителей экспрессивной силой своих эмоций.

Художественное своеобразие постановки заключается во внешнем аскетичном минимализме и внутренней обжигающей экспрессии чувств, эмоций, свободных от сковывающих условностей академического балета. Данная особенность детерминирована целью «обнажить» внутренний мир героев, накал страсти. Можно сказать, что авторы максимально стремятся убрать все види-

мое, чтобы дать проявиться невидимому. Особого внимания, в связи с этим, заслуживает сценография Н. Ормерода.

В оформлении балета художник избегает венецианской пышности, воссоздания бытовой атмосферы. Его декорации, при минимуме внешних выразительных эффектов, глубоки по своей внутренней семантике, что свойственно природе **символа**. Значимость приобретает само пространство сцены – пустое, лишенное конкретных деталей (идея пустого пространства как места действия шекспировских трагедий была предложена еще Г. Крэггом – величайшим режиссером-реформатором XX в.). Его рассекают две параллельные горизонтальные плоскости, словно два разных жизненных пути. Их пересечение впоследствии образует крест, символизирующий жертвенность любви Ромео и Джульетты.

Сценографию Ормерода отличает также сдержанность цветовой палитры. В основном, художник использует локальные цвета, семантика которых наполняется символическим значением на протяжении спектакля. Так, холодный синий цвет становится символом одиночества, отчужденности; красный – агрессии, страсти и жертвы; белый – нравственной чистоты; черный – смерти. Таким образом, художественное оформление Н. Ормерода не ограничивает, конкретизирует хореографическое действие, а расширяет его, обобщая до символа.

Исходя из вышеперечисленных стилистических особенностей балета Доннеллана-Поклитару, а также количества действующих лиц, его жанровую специфику можно обозначить как **камерную пластическую драму**. В таком воплощении шекспировской трагедии авторы близки музыкальной концепции С. Прокофьева, называвшего свой балет лирической драмой.

Отметим, что характерная для творческого стиля Р. Поклитару «*двукодовость*» реализуется и в «Ромео и Джульетте». Динамичный темпоритм балета, элементы эпатажности в трактовке сюжета трагедии, доступность языковой семантики, логичная выстроенность художественной концепции заключают в себе «код» «популярного зрителя». В свою очередь, символически-метафорическая образность, игра художественными смыслами, цитатами будут по достоинству оценены «зрителем-энциклопедистом».

Таким образом, балет «Ромео и Джульетта» Д. Доннеллана–Р. Поклитару является современным, постмодернистским, переосмыслением трагедии Шекспира с опорой на традицию. Постановка характеризуется единством образно-тематических, композиционно-драматургических, стилистических приемов.

В заключение отметим, что рассматриваемый период творчества Р. Поклитару незамкнут и представляет собой своеобразную «*открытую форму*». Его доминантной чертой на данном этапе творческой эволюции выступает переосмысление образов и мотивов классического наследия с позиций постмодернизма. Подобная интенция, характерная для современного мирового художественно-культурного контекста, является новым импульсом в развитии белорусского хореографического искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. **Майнивец В.** С именем Улановой на словах. А на деле? // Культура, 2003, № 10. – С. 7–8.

S U M M A R Y

The article examines the stylistic regularities in the creative work of the young Belarusian choreographer Radu Poklitaru. All the generalizations are based on the analysis of a series of choreographic productions.

Поступила в редакцию 2.04.2005