

Н. А. Цай

КУЛЬТУРНЫЙ ДИАЛОГ РОССИИ И ЮЖНОЙ КОРЕИ (на примере постановки балета «Спартак»)

Работа представлена кафедрой методики организации образовательного процесса нетипового вуза Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой.

Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент Т. Е. Кузовлева

В статье рассматривается проблема взаимодействия балетных театров России и Южной Кореи в контексте культурного диалога Восток – Запад. В качестве примера взаимовлияния русского и корейского балета приводится разбор корейской постановки балета «Спартак» А. Хачатуряна в хореографии Ю. Григоровича, осуществленной в 2007 г. в сотрудничестве с труппой Новосибирского театра оперы и балета.

Ключевые слова: культурный диалог, корейский балетный театр, влияние русского балета, постановка балета «Спартак».

N. Tsay

CULTURAL DIALOGUE OF RUSSIA AND SOUTH KOREA (by the example of the ballet “Spartacus”)

The author of the article considers the ballet theatres of Russia and South Korea while exchanging their East-West cultural experiences. The ballet “Spartacus” produced by Yu. Grigorovich is given as an example of mutual influence of the Russian and Korean ballet traditions. The “Spartacus” ballet of A. Khachaturyan was directed by Grigorovich in 2007 with the Novosibirsk Opera and Ballet Theatre company.

Key words: cultural experience, the ballet theatre of Korea, Russian ballet influence, “Spartacus” ballet.

В современном мире культурно-исторический диалог «Восток – Запад» приобретает особое значение, поскольку взаимопонимание между народами становится все более актуальным. Главной причиной процесса вовлечения восточных стран во всемирную политику, экономику и культуру послужили мировые войны. Другой причиной взаимодействия Востока и Запада можно назвать культурно-исторический кризис в Европе рубежа XIX и XX вв.

Активное взаимодействие культур происходит во второй половине XIX в., а диалог искусств начинается в первой четверти XX в. Складывается ситуация, когда европейские мыслители и творцы обращаются к иным традициям.

Философские идеи Дж. Дьюи, У. Джемса, Ж.-П. Сартра, А. Камю, Г. Гессе были чрезвычайно близки учению чань*, одной из ветвей буддийской философии. Одной из сфер искусства, где ярко выразилось влияние Востока, явилась живопись. Здесь можно упомянуть В. Ван Гога, К. Моне, Э. Делакруа, А. Матисса. Музыкальная эстетика чаньского толка, несомненно, оказала известное влияние и на современную музыкальную культуру Запада, в частности Г. Малера [3].

В театре новаторство приобретает наиболее отчетливый характер, приводя к конструктивным изменениям. В драматический театр приходит режиссер, формирующий собственную концепцию драматического произведе-

дения и ищущий новые образные средства для воплощения на сцене режиссерской интерпретации. Становится очевидным недостаточность старого театрального языка. Авторы спектаклей начинают обращаться к восточному традиционному театру, который в эпоху становления был сконцентрирован на игре как таковой, основанной на движении, звуке, цвете, составляющих ритуальное действо. Одним из первых реформаторов в русском театре стал Вс. Мейерхольд, в Европе – Г. Крэг, А. Арто и др.

В европейском балетном театре также появилась тенденция синтеза. Черты восточной культуры и искусства отразились в спектаклях таких балетмейстеров, как Дж. Баланчин («Бугаку»), М. Бежар («Лебедь», «Бахти», «Победители», «Гулистан, или Сад роз», «Фарах», Леда», «Иллюминации», «Фрагменты», «Кабуки», «Бугаку»), Р. Пети («Бугаку»), Дж. Ноймайер («Семь хайку о луне»).

Одним из первых балетмейстеров на русской сцене, обратившихся к восточной тематике, был Ш. Дидло. Интерес к Востоку проявился в балетах М. Петипа «Баядерка», «Дочь Фараона», «Корсар», которые иллюстрировали загадочную атмосферу далеких стран. Однако национальные элементы выражались лишь в некоторых жестах и позах. Истинным новатором в хореографии, создающим новый пластический язык, в который вплетались характерные черты восточного танца, стал М. Фокин. Им были поставлены «Шехеразада» и «Египетские ночи», балеты, насыщенные ярким восточным колоритом, Половецкие пляски в опере «Князь Игорь», включающие завораживающую и чувственную пластику восточных красавиц и дикую, стремительную речь воинственных татар. В 1936 г. Фокиным был поставлен одноактный балет «Испытание любви», в основу которого легла известная корейская повесть «История о верности Чхун Хян».

Стилизация, ориентированная на Восток, получила распространение в постановках многих советских хореографов: К. Я. Голлейзовского, Л. В. Якобсона, В. М. Чабукиани, Р. В. Захарова, Н. А. Анисимовой, П. А. Гусева, О. М. Виноградова, Ю. Н. Григоровича, Н. Н. Боярчикова, Б. Я. Эйфмана и др. Одними из последних отечественных спектаклей, посвященных восточной тематике, стали балеты «Принцесса Луны, или История о старике Такэтори» в постановке Н. Боярчикова на музыку Ш. Каллоша (театр оперы и балета им. М. П. Мусоргского, 2002) и «Течет речка» в постановке В. Гордеева на музыку Цзо Чженьгуань, по мотивам одноименной китайской народной песни (московский театр «Русский балет», 2006). В основу балета Боярчикова лег принцип условного театра, в частности стиль театра кабуки. «Получился необычный балет, трогательный, незамысловатый, созерцательный, с общим ощущением Востока, с необычной пластикой. В нем нет ни отрицательных героев, ни преступлений, нет открытых эмоций. Он по-восточному прост и глубок, поэтичен, как японская акварель. Балет о космической вечности чувства любви» [5, с. 223].

Интересно, что и педагоги современного балетного театра ведут поиск художественных средств в искусстве восточных стран. К примеру, в своей монографии Е. П. Валуткин обращает внимание артистов и репетиторов на скульптурные изображения Будды, в которых скрыта невероятная сила жеста. Автор утверждает: «...жест – это обнажение скрытых чувств и мыслей. Будда изображен как человек аскетичный, сумевший подавить все страсти и желания, отрешившийся от земных благ и радостей» [цит по: 8, с. 107]. Несмотря на то что высказывания подобного рода носят единичный характер, они очень важны с точки зрения процесса взаимовлияния культур Запада и Востока в сфере педагогики.

В свою очередь, западные традиции играют весьма значительную роль в формировании современной культуры стран восточно-азиатского региона, в частности Южной Кореи**.

После Второй мировой войны в процессе возрождения национальной культуры Южной Кореи западные и восточные идеи стали переплетаться интенсивнее, хотя сторонники консервативных взглядов на переустройство общества считали, что базовым фундаментом новой жизни является только традиционная культура. Был и другой взгляд, который характеризовался эстетическими теориями американца Дж. Дьюна о мировой республике искусства и о моральном усовершенствовании человека. Третья тенденция отразилась в достаточно жесткой государственной политике в области культуры, ориентированной на США. Она и стала определяющей. Решение о вступлении Республики Кореи в члены ЮНЕСКО в 1950 г. привело к расширению межкультурного обмена и знакомству корейцев с достижениями современной европейской культуры. Однако ориентация на Запад имела и отрицательную сторону, так как в страну хлынул поток дешевой массовой культуры, что негативно сказалось на многих сторонах жизни общества, в том числе и на национальной культуре. Поэтому с приходом к власти Пак Чжон Хи в начале 1960-х гг. этот процесс был приостановлен. Но вместе с тем президент сознательно проводил политику сближения государства с другими странами, и особенно с Японией.

К концу 1980-х гг. во всех слоях общества почти полностью была осознана необходимость новаций. В культуре начался мощный процесс интеграции, соединивший три главных пласта духовной деятельности: традиционный, западный и синтетический, гармонически сочетающий в себе традиции Востока и Запада. После Олимпийских игр

1988 г. произошли значительные изменения во внешней политике страны в области культуры и искусства. Были подписаны договоры о сотрудничестве со многими странами Европы и Америки. Важнейшим шагом президента Ро Дэ У было подписание в апреле 1991 г. договора между СССР и Республикой Корея [7].

В течение последних двадцати лет взаимодействие корейской и российской культур в области литературы, музыки и театрального искусства было очень активным. В Россию приезжало много представителей Республики Кореи с целью ознакомления с русской и советской литературой. Большой интерес вызывало творчество Л. Толстого, Ф. Достоевского, Н. Гоголя, М. Горького, М. Цветаевой, А. Ахматовой и др. Одной из причин явилось то, что в 1990-е гг. в Корею необычайную популярность приобрел русский язык.

Многие корейские студенты стремились получить музыкальное образование в Московской и Петербургской консерваториях. На фоне христианизации страны особое распространение получило церковное хоровое пение и дирижирование. Образование в этой области музыки корейцы получали из рук петербургских руководителей хора Смольного собора С. Легкова и А. Петренко. Что касается оперного пения, то корейские певцы предпочитают учиться в Италии. Однако немалое их число выбирало петербургских педагогов вокала: К. Плужникова, Б. Менжелкиева, А. Киселева.

К середине 1990-х гг. приток студентов из Кореи, особенно изучающих русский язык и литературу, резко сократился. Главной причиной стало то, что культурный обмен между РФ и Республикой Кореей не подкреплялся межгосударственной экономической политикой, из-за чего интерес к России пошел на убыль. Кроме того, корейцы получили возможность обучаться у российских педагогов в своей стране. Следует заметить, что сейчас

внимание к русскому музыкальному и театральному искусству не только не снизилось, но и возросло. Несколько лет лучшим оркестром в стране (KBS orchestra) руководил Д. Китаенко. В развитии современного драматического театра Кореи неоспоримо влияние школы К. С. Станиславского [9].

Что касается балета, то в последние годы профессионализм корейских артистов стремительно вырос, достигнув мирового уровня. Балетмейстерское искусство также претерпевает существенные изменения. Одна из главных ролей в процессе формирования современного балета Южной Кореи принадлежит балетному театру Российской Федерации. Его практическое и теоретическое влияние распространяется как на сценическую деятельность коллективов, так и на область образования.

На примере постановки балета «Спартак» А. Хачатуряна в хореографии Ю. Григоровича, вошедшего в репертуар компании «Национальный балет Кореи» (НБК), анализируется взаимодействие русского и корейского балетных театров.

Рассматриваемый спектакль 2007 г. проходил в рамках совместного творческого проекта с балетной группой новосибирского театра. Подобно тому как в спектакле существуют два лагеря поработителей и поработенных, состав исполнителей был разделен на две части: партии рабов, включая Спартака и Фригию, танцевали корейские артисты, куртизанок, частично легионеров, Красса и Эгину – главным образом российские танцовщицы. Такое решение «Спартака» в новых условиях не противоречит общей идее спектакля и представляется логичным с точки зрения эстетики балетного исполнительства двух стран.

Одними из самых выразительных эпизодов спектакля оказались сцены рабства. Наиболее пронзительными были танцы женского кордебалета, так как создание образа рабынь подкреплено одной из особенностей национального характера. Несмотря на то

что процесс европеизации захватил Корею, пока еще женщины этой страны обладают большим чувством скромности, сдержанностью в проявлении эмоций, согласием с мнением мужчины, сознанием своего второстепенного места в семейной и общественной жизни [6]. Естественно, что эта врожденная черта выражается на театральной сцене. Движения танцовщиц выражали грусть, душевную боль, подчинение судьбе. Вот рабыни, повинувшись взмаху плетки, встают, смыкают поднятые вверх руки и кружатся на одном месте, передавая «весь трепет души, израненной и незащищенной, молящей о пощаде и милосердии» [1, с. 234]. Рабыни-корейки невысокого роста, хрупкого телосложения, мягкие линии рук подчеркивают их физическую слабость. Приклоненные к земле, они напоминают плакучие ивы, одно из любимых деревьев в Корее.

Однако эта национальная черта, в одних спектаклях работая на образ, в других – препятствует созданию партий, противоречащих морали корейков. Мало того, в большинстве случаев эта особенность этнического поведения делает танец корейских балерин менее эмоциональным, чем исполнение российских танцовщиц. Скорее всего, вакхические танцы куртизанок в балете «Спартак» не удались бы корейским артисткам, поэтому эти сцены исполняли россиянки.

В силу ментальных особенностей корейские балерины однозначно восприняли роль Эгины. Они представили героиню гордой, волевой и властной, показав лишь одну из сторон образа. Любовная тема подруги Красса, в которой основой является чувственная пластика, отошла на второй план. Сложной стала для корейков передача эмоционального содержания роли, в которой балетмейстером заложена целая гамма противоречивых состояний героини.

Партия Эгины требует особой культуры исполнения, так как небольшое преувеличе-

ние пластических нюансов приводит к вульгарности и безвкусию. Сбалансированной в этом отношении стала роль, созданная на корейской сцене балериной Большого театра Марией Аллаш. Согласимся с корейским критиком, что «она гармонично дополнила хореографический портрет самодовольно-чванливого патрицианского мира» [10, с. 39].

Образ Фригии, созданный балериной Ли Си Ен, явил органичный сплав внутреннего содержания роли, заложенного Григоровичем, с чертами характера корейской женщины, о которых говорилось выше. Утонченная восточная пластика балерины, присущая многим корейским танцовщицам, в танце Ли гармонично соединилась с отдельными чертами русского исполнительского стиля. Движения корейской артистки были слитны, логично продолжали друг друга, позы соответствовали задачам комбинаций, то продлевая их смысл, то ставя заключительную точку в хореографическом высказывании. Ее танец, особенно в дуэтах, был женственным и одухотворенным. Кульминацией роли, созданной Ли, стала сцена «Плач Фригии», исполненная подобно лучшим российским танцовщицам. Здесь балерина максимально приблизилась к русской актерской школе, пытаясь преодолеть национальные традиции, сдерживающие проявление внешних эмоций. Движения перестали быть красивыми, они приобрели иные очертания под тяжестью горя. В отчаянии героиня бросается на пол, затем поднимается и, согбенная, тяжелыми шагами, вновь протискивается к телу любимого. Лицо Ли искажено страданием. Но в заключительном моменте ее лицо светлеет, балерина простирает руки над Спартаком и смотрит вдаль, выражая заложенную в этой композиции идею просветления и очищения.

Заслуженный успех Ли Си Ен в партии Фригии не случаен. Он стал следствием четырехгодичного обучения в классах Маргариты Куллик и Ким Сон Хи, прививающим студентам навыки русской балетной школы. Это касается не только техники исполнения,

но и актерской стороны профессии.

Одним из лучших исполнителей роли Спартака в корейской постановке стал Ким Хен Ун. Его прочтение образа отличается от трактовок российских танцовщиков. Однако некоторые пластические мотивы были почерпнуты им из танца В. Васильева, И. Мухомедова и других известных московских артистов.

Подобно Владимиру Васильеву, Ким Хен Ун создает портрет воина не по призванию, а по обстоятельствам. Причинами такого прочтения роли видятся ограничение личного «Я» в корейском обществе, являющееся одним из стереотипов поведения, и иная концепция героики в корейском искусстве.

Исторически на понятие героики в Корее большое влияние оказало конфуцианство, одной из догм которого является миролюбивое сосуществование и отрицание насилия. Практически на всех этапах формирования корейского этноса имел место фактор отсутствия агрессивности. Терпеливая переносимость корейцами испытаний, восприятие действительности по принципу «что сделано – то сделано» среди корейцев именуется «хан» – чувством, которое они сами называют своей второй сущностью. Во многом поведение современных жителей Кореи определил японский протекторат, повлиявший на разложение зачатков национального самосознания. Вследствие этого в XX в. корейская терпимость окончательно приобрела очертания фатализма.

Таким образом, тема угнетения близка корейским исполнителям, но исключает активное героическое сопротивление. В движениях Ким Хен Уна (Спартак) нет особой экспрессии, в танце больше смятения, чем порыва к свободе. В выходах Кима – вождя восстания стремление к живописной героике преобладало над тем волевым посылом, который мог бы родить «грозу» в танце. К примеру, В. Васильев «...забрасывал себя в воздух, словно камень, посланный из пращи. Сжимаясь там в комок, переворачиваясь, упруго вытягиваясь и стремительно поглощая

пространство, он, собственно, выполнял невымыслимо сложный гимнастический трюк. Но в напряжении сил тренированного тела виделось напряжение духа, взмывающего к отпущенному пределу. Иссякало сопротивление Спартака, он покорялся стихии, уносящей к подвигу» [4, с. 253].

Ярче всего актерское дарование Кима проявилось в третьем монологе героя, где он полон сдержанной радости наступившей свободы. С новой стороны открывается характер Спартака – он полон возвышенных раздумий, ощущая ответственность за взятую на себя миссию. В его поступи и движениях появляется величественность, отвечающая красоте и силе духа. В этом эпизоде пластика становится более академичной, чем в других монологах, где движения, призванные максимально передать эмоциональное состояние героя, выглядели менее классическими по форме. Помимо природных артистических способностей, немаловажную роль в обработке игрового материала партии сыграла стажировка артиста в классе Г. Селюцкого, профессора Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, который в свое время мастерски исполнял пантомимные роли.

Корейские танцовщики попробовали свои силы и в партии Красса. Одним из них стал Син Му Соп, который не смог полностью раскрыть образ полководца. Одной из причин явились ментальные особенности, о которых говорилось выше.

В хореографии балета «Спартак» торжествует мужской танец. В нем корейским танцовщикам не хватает амплитуды движений, фиксации поз, в их пластике нет жажды жизни вырвавшихся на свободу людей, нет театрально-эмоционального напряжения. Поэтому сцены восстания рабов кажутся мало-

убедительными. Если Григоровичу удалось дать, по словам В. Ванслова, «восстание в танце», то исполнение этого эпизода на корейской сцене отразило «танцы по поводу восстания», от которых хотел отойти балетмейстер. Пользуясь словами А. Демидова, можно так прокомментировать мужской корейский танец: он не «гудит призывно, слитно и связующе». Массовые сцены балета не имели той выразительности, которая свойственна исполнительскому искусству артистов Большого театра, искусство которого «...пронизано героической темой. “Героическое” здесь – не примета, не черта стиля, но его суть – определенная система мироощущения, отличающая этот коллектив от любого другого в мире» [2, с. 90–91].

Несмотря на слабые стороны корейской постановки балета «Спартак», спектакль стал событием в театральном мире Сеула. Он выявил возможности труппы «Национальный балет Кореи», явился результатом совместного творчества корейских и российских артистов и репетиторов, пользовался большим успехом у зрителя. Став третьим балетом после «Щелкунчика» (2000) и «Лебединого озера» (2001), перенесенным Юрием Григоровичем на корейскую сцену, балет «Спартак» занимает значительное место в процессе взаимовлияния балетных театров Кореи и России.

Сегодня мы становимся свидетелями формирования современного балетного искусства в культуре южнокорейского общества. Активность восприятия корейскими артистами основ балетного искусства и глубинных пластов европейской хореографии позволяет сделать вывод о плодотворности развития культурного диалога между Востоком и Западом.

ПРИМЕЧАНИЯ

* В российском востоковедении чаще употребляется термин «дзен».

** В настоящее время в международной практике название «Южная Корея» употребляется в качестве обозначения Республики Корея (официальное название государства).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Ванслов В.* Балеты Григоровича и проблемы хореографии. М.: Искусство, 1971. 301 с.
2. *Демидов А.* Золотой век Юрия Григоровича. М.: Алгоритм, 2006. 398 с.
3. *Завадская Е.* Культура Востока в современном западном мире. М.: Главная редакция восточной литературы изд-ва «Наука», 1977. 168 с.
4. *Красовская В.* Профили танца. СПб., 1999. 398 с.
5. *Кузовлева Т.* Хореографические странствия Николая Боярчикова. СПб.: Балтийские сезоны, 2005. 239 с.
6. *Ланьков А.* Быть корейцем. М.: Восток-Запад, 2006. 544 с.
7. *Марков В.* Республика Корея. Традиции и современность в культуре второй половины XX века. Взгляд из России. Владивосток, 1999. 360 с.
8. *О Сын А.* Становление системы классического танца в России и корейская хореография. М.: ГИТИС, 2005. 120 с.
9. *Пак Чжон Чжу.* Роль российской театральной школы в формировании современной системы воспитания корейских актеров: Автореф. дис. ... канд. искусств. М., 2006. 26 с.
10. Спартак // Танец и люди. 2008. № 6.