

Эмма Марковна Горвиц
Emma Markovna Gorvits
магистрант,
Master's student,
Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия)
Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia)
gorvits.emma@mail.ru

АКТУАЛИЗАЦИЯ КЛАССИКИ В СОВРЕМЕННОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ: «ЖИЗЕЛЬ» АКРАМА ХАНА ACTUALIZATION OF CLASSICS IN MODERN DANCE CULTURE: AKRAM KHAN'S "GISELLE"

В статье рассматривается проблема классики в контексте современной танцевальной культуры. На примере балета «Жизель» в постановке Акрама Хана автор анализирует стратегию «актуализации» балета как один из принципов работы с классикой. В статье приводится разбор каждого из уровней балета: сюжета, музыки, визуального кода спектакля и хореографии. Особое внимание автор уделяет пластике и жесту как основам современного балетного спектакля. Подробно разбирается использование эмоциональных, функциональных, социальных и ритуальных жестов, которые выделяет Дорис Хамфри в книге «Искусство сочинять танец. Эмансипация спящей красавицы». В статье проблематизируется соотношение классического балета, индийского танца «Катхак» и современной хореографии. Также автора интересует статус *истории* в такого типа источнике.

Ключевые слова: классический балет, актуализация, история телесность, современная хореография, катхак, пластика, жест

Для цитирования: Горвиц Э.М. Актуализация классики в современной танцевальной культуре: «Жизель» Акрама Хана // Артикульт. 2025. №1(57). С. 79-89. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-79-89

The article deals with the problem of classics in the context of modern dance culture. Using the example of Akram Khan's production of ballet "Giselle", the author analyzes the strategy of "actualization" of ballet as one of the principles of working with classics. The article provides an analysis of each of the levels of ballet: the plot, music, visual code of the performance and choreography. The author pays special attention to plasticity and gesture as the basics of modern ballet performance. The use of emotional, functional, social and ritual gestures, which are highlighted by Doris Humphrey in the book "The Art of Composing Dance. The Emancipation of the Sleeping Beauty." The article problematizes the relationship between classical ballet, Indian dance "Kathak" and modern choreography. Also, the author is interested in the status of the story in this type of source.

Keywords: classical ballet, actualization, story, physicality, modern choreography, kathak, plasticity, gesture

For citation: Gorvits E.M. "Actualization of classics in modern dance culture: Akram Khan's «Giselle»." *Articult.* 2025, no. 1(57), pp. 79-89. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-79-89

Классический балет – один из наиболее коммерчески успешных жанров в современном музыкальном театре. Эту тенденцию можно объяснить тем, что «В условиях современной плюралистической культуры – оценочные формы классического сохраняют свою функцию критериев, по которым определяется правильность протекания процесса» [Дубин, 2010, с. 9]. В связи с этим для зрителей XXI века важно посещать спектакли классического балета, чтобы чувствовать свою сопричастность к «высокому», «эталонному» искусству. Поэтому в балетной среде даже бытует поговорка: «Поставьте в афишу „Лебединое озеро“, и все билеты тут же будут распроданы». При этом не стоит забывать, что классический балет не ограничивается одним «Лебединым». Здесь и другие балеты Петипа, и балеты французских хореографов-романтиков, и «Сильфида» итальянца Тальони. Сегодня интерес к классическому балету не утихает, а вспыхивает с новой силой.

Особое место в классическом балетном репертуаре занимает «Жизель» – балет, впервые поставленный в 1841 г. в Парижской опере хореографами Жюлем Перро и Жаном Коралли. История «Жизели» – это история счастливой судьбы балета. Об этом балете сохранилось много документов:

E.M. Gorvits *Actualization of classics in modern dance culture:
Akram Khan's "Giselle"*

как балетных нотаций (схематичных записей танцев), так и воспоминаний современников. Благодаря этому у современных хореографов есть большой спектр возможностей для восстановления и реставрации этого балета. Многие хореографы прибегают именно к такой стратегии работы с классикой – восстановление оригинального спектакля 1841 года. В частности, в 2019 году Алексей Ратманский представил зрителям Большого театра «Жизель», основанную на старинных нотациях разных лет. Лоран Илер при работе над «Жизелью» в Музыкальном театре им К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко тоже стремился вернуть оригинальный французский спектакль на Московскую сцену.

Однако все чаще современные постановщики обращаются к авторскому прочтению этого классического балета, переосмысляя сюжет, меняя хореографию и визуальный код спектакля. Стоит отметить, что не только «Жизель» подвергалась переосмыслению со стороны балетмейстеров XX и XXI веков. С приходом танца модерн многие хореографы стремились переосмыслить классические балеты: от «Щелкунчика» и «Спящей красавицы» до «Лебединого озера» и «Ромео и Джульетты». В связи с этим в театроведении сложилась традиция анализа подобных постановок. В частности, советский и российский историк балета Вадим Гаевский уделял большое внимание работам своих современников. Гаевский всегда обращал внимание на детали и знаки, которые используют хореографы в своих постановках. Такое пристальное чтение роднит его анализ с подходом советского семиотика Ю.М. Лотмана, который в статье «Семиотика сцены» рассматривает спектакль как поле знаков и кодов.

Так, британский хореограф бангладешского происхождения Акрам Хан предлагает актуализировать классическую историю «Жизели». Философия Акрама Хана как хореографа выражается в том, что на все свои танцевальные работы он переносит собственный травматичный опыт. Ключевыми темами его работ уже многие годы остаются темы эмиграции и этнической инаковости. Известный в танцевальной среде как мастер традиционного индийского стиля «катхак» и хореограф-исполнитель contemporary dance (современного танца), Акрам Хан создал собственную танцевальную компанию – «Akram Khan company». В числе его наиболее известных работ: «Kaash», «Книга джунглей», «Пыль», «Священные монстры» (совместная работа Акрама Хана и Сильви Гиллем). Каждая из вышеперечисленных работ включает в себя как индийский катхак, так и современный танец.

Несмотря на то, что академический танец не является визитной карточкой Акрама Хана, в 2016 году хореограф берется за работу над классическим балетом романтического наследия. На встрече со зрителями в Москве хореограф признался, что до 2015 г. его опыт, связанный с балетом «Жизель», ограничивался одной историей, когда в детстве мама привела его на спектакль, где он уснул, посчитав балет скучным [Встреча с хореографом Акрамом Ханом, 2019]. Несмотря на это, Акрам Хан принял предложение поставить собственную версию «Жизели» на артистов труппы Английского национального балета.

Собственный негативный опыт просмотра классического балета подтолкнул хореографа на действия, направленные на переосмысление и актуализацию классической балетной истории. Движимый желанием сделать этот балет более доступным для восприятия современного, в том числе неподготовленного зрителя, Акрам Хан предлагает полностью переосмыслить классическую историю «Жизели». Подобный успешный опыт с «Жизелью» уже имел в 1982 году шведский хореограф Матс Эк. Однако, переместив свою героиню из крестьянской деревушки в сумасшедший дом, Матс Эк изменил декорации и хореографию балета, но музыку Адольфа Адана оставил прежней. В свою очередь, Акрам Хан изменил даже музыку, что сделало его балет еще более далеким от классической версии. На одной из пресс-конференций, посвященных этому балету, его даже спросили: «что осталось неизменным, почему этот балет – новая версия „Жизели“, а не абсолютно новый спектакль»? На что Акрам Хан ответил: «the story» [история] [Встреча с Акрамом Ханом, 2019].

Сложно сказать, что в этом смысле хореограф берет за историю, ведь места действия, эпоха, персонажи изменены до неузнаваемости. Сам Акрам Хан говорит, что для него история «Жизели» это история, основанная на трех темах: любовь, предательство и прощение [Встреча с Акрамом Ханом, 2019]. Вместе с тем исследователь не может доверять каждому слову художника, сколь искренним ни был бы

Э.М. Горвиц *Актуализация классики в современной танцевальной культуре:*
«Жизель» Акрама Хана

творец. Перенос романтической истории на современные реалии едва ли позволит темам сохраниться. И здесь скорее уместно говорить о том, какой могла бы быть история Жизели, если бы сюжет на эти же «вечные» темы сочинял автор XXI века. Именно поэтому я считаю уместным выбрать слово актуализация для работы с такого типа источником и рассматривать те стратегии, которые позволяют Акраму Хану актуализировать историю, взятую из классического балета «Жизель». Помимо этого, интересно обратить внимание на то, как хореограф работает с романтическим контекстом, который и породил те темы, которые стали для него основополагающими в истории про Жизель.

Сюжет

Автором либретто выступила Рут Литтл, постоянный либреттист компании Акрама Хана. Важно отметить, что роль Литтл заключалась в профессиональной записи и детальной проработке идей, предложенных самим Акрамом Ханом. В основе сюжета лежит жизнь швей-эмигрантки, которая в связи с закрытием ткацкой фабрики вынуждена вместе со своими коллегами развлекать хозяев фабрики. Во многом фабула балета, если понимать ее в Аристотелевских терминах как «склад событий» (приводится по [Пави, 1991, с. 399]), похожа на оригинальную [Слонимский, 1977, с. 119-140], но события и действия перенесены в XXI век. Здесь место крестьян занимают эмигранты, а в роли знати выступают владельцы фабрики. Во втором акте вместо классического кладбища перед зрителями предстает заброшенная фабрика-призрак, где вилысы – это умершие от каторжного труда сотрудницы фабрики.

Перенос классического сюжета в наше время и обращение к личным темам – довольно распространенный прием среди современных хореографов. Вместе с тем случай Акрама Хана не так прост, как может показаться. Начнем с действующих лиц. В классическом либретто в первом акте из женских персонажей три главных действующих лица: Жизель, ее мать Берта и невеста графа Альберта Батильда. Акрам Хан, в свою очередь, исключает персонаж матери главной героини, которая неизменно выполняла важную функцию в спектакле. Мать предупреждала дочь об опасности танцевать, она остерегалась ее от общения с Альбертом. К ней, как к хозяйке, обращалась приехавшая знать. К маме бежала Жизель, когда узнавала об обмане возлюбленного. С исключением персонажа Берты из спектакля, балет утратил семейную линию. У Акрама Хана Жизель не может броситься в объятия мамы и пережить свое горе вместе с ней, она может рассчитывать только на себя. Материнскую функцию в балете не передали, например, подруге или сестре.

Для Акрама Хана было важно показать независимость и внутреннюю силу главной героини. Хореограф отмечает, что он целенаправленно изменил характеры женских персонажей в своем балете. Образы героинь классической «Жизели» показались ему слишком «слабыми» [Встреча с Акрамом Ханом, 2019]. Характер Жизели проявляется и в ее неповиновении Иллариону, когда тот заставляет ее поклониться знатной избраннице Альберта Батильде. Сама Батильда тоже лишена скромности, которой наделена в классических версиях. Она не отдает Жизели свое ожерелье, как это было у Теофиля Готье и Сен-Жоржа, а бросает девушке свою перчатку.

Подобная участь постигла и героинь второго акта. Мирта и остальные вилысы стали не просто бесчувственными существами из загробного мира, они стали жестокими и гораздо более мстительными. Они уже не затанцовывают мужчин, а закалывают их палками.

Не остались без изменений и мужские персонажи. В первую очередь это коснулось образа Иллариона, который в либретто Генриха Гейне – персонаж второго плана. По традиции на эту партию даже брали лучшего мимиста театра, но не лучшего танцовщика. В случае Акрама Хана роль Иллариона не сводится к страданию по Жизели, а с танцевальной стороны – к редким проходкам по сцене и пантомиме. В новой «Жизели» Илларион – полноправный участник действия. Кроме того, что каждый его выход – это отдельный полноценный танец, его персонаж стал сложнее с драматической точки зрения. В либретто читаем: «Богач Альберт переодевается в Отверженного, чтобы увидеться со своей возлюбленной Жизелью. Но его появление не проходит незамеченным: его видит Илларион, мечтающий о Жизели механик с фабрики, успешно проворачивающий дела с Хозяевами не только на благо коммуны, но и для своей выгоды» [TheatreHD, 2024]. В классическом либретто Илларион играет сам за

E.M. Gorvits *Actualization of classics in modern dance culture:
Akram Khan's "Giselle"*

себя, у него нет личных связей со знатью и нет авторитета в глазах крестьян. В версии Акрама Хана Илларион свой человек в обоих мирах, как среди крестьян, так и в обществе владельцев фабрики.

Таким образом, изменение времени и мест действия позволили хореографу сделать историю более близкой и понятной современному, в том числе неподготовленному зрителю. А пересмотр классических персонажей, смена их функций и характеров дают зрителю возможность сопереживать [Вайнштейн, 1997, с. 305] таким актуальным героям, которые могут встретиться им в реальной жизни. Возможность сопоставить свою жизнь с жизнью персонажа является одним из ключевых условий при работе с массовым зрителем, тем самым зрителем, которого Акрам Хан стремится привлечь.

Музыка

Ранние опыты переосмысления балета «Жизель» касались всех уровней спектакля, за исключением музыки. Впервые серьезные вмешательства в музыкальный код спектакля были осуществлены в версии Акрама Хана, где на программке написано не «Жизель» Адольфа Адана, а «Жизель» Акрама Хана. Здесь мы сразу видим акцент на хореографа и оттеснение композитора на второй план. Однако говорить о вспомогательной роли композитора в этом балете не приходится. Скорее сложно свести музыкальную партитуру к единому знаменателю и назвать это балетом одного композитора. Несмотря на то, что композитором спектакля значится Винченцо Ламанья, постоянный участник компании Акрама Хана, нельзя не отметить, что композитор выполнял поставленную хореографом задачу «сохранить минимум 70% оригинальной партитуры Адольфа Адана» [Винченцо Ламанья, 2017]. Вместе с тем Ламанья столь детально переработал текст Адана, что узнать классические мотивы довольно сложно, если не знать, что явилось отправной точкой для создания музыки к этому балету.

Дорис Хамфри, представительница танца модерн и автор книги по созданию танца, советует: при работе с «готовой партитурой...в первую очередь хореограф должен узнать у музыканта, можно ли как-то трансформировать музыку, не изменяя замыслу...Изменения подразумевают устранение некоторых повторов, смену темпа или даже добавление нескольких тактов» [Хамфри, 2021, с. 135]. Всеми этими приемами воспользовался Ламанья при работе с музыкой Адана.

Когда стало ясно, что Акрам Хан не намерен создавать сказку о наивной девушке из эпохи романтизма, и принимая во внимание тот факт, что «танцевать следует не «под» музыку, а только «на» ней» [Хамфри, 2021, с. 135], композитор принял решение добавить еще большего драматизма в музыкальную партитуру. Ламанья изменял высоту звучания, скорость воспроизведения мелодии, купировал большие куски партитуры, а те части, которые оставались, были транспонированы. Такая детальная работа с партитурой требовалась с главной целью, чтобы «действие накладывалось на звук в соответствии с транслируемой эмоцией, которая очень близка актерской игре» [там же. с. 136]. Так редакция музыки производилась пропорционально изменению характеров героев.

В отличие от оригинальной романтической музыки Адана, партитура Ламанья полна постмодернистских техник. В частности, композитор прибегает к такой распространенной сейчас практике, как длинные паузы. На протяжении нескольких минут действие может продолжаться в полной тишине. В большинстве случаев это касается моментов наибольшего напряжения в спектакле. В частности, к этому приему композитор прибегает в минуту осознания Жизелью своей беспомощности перед одной из кульминационных сцен балета – сценой «сумасшествия». Тогда на первый план выходит «чистый танец». В момент, когда музыка исчезает, у зрителя не создается впечатления пустоты и недостатка аудиального сопровождения, в эти моменты музыка продолжает работать и вызывать «в сознании зрителя ассоциации, характеризующие данную среду» [Пави, 1991, с. 438].

Тишина в этом балете – тоже музыка. Она выделяет кульминационные моменты и создает напряжение. Помимо тишины, Винченцо Ламанья прибегал к другим распространенным в эпоху танца модерн звуковым эффектам, в частности, к хлопкам и «ритмичному стуку обуви» [Хамфри, 2021, с. 142]. В этом случае сложно говорить о музыке в разрыве от танца, поскольку звуки воспроизводят сами танцовщики. Однако я вслед за Патрисом Пави считаю уместным рассмотреть этот тип музыкального сопровождения [Пави, 1991, с. 197] в связке с музыкой, воспринимая хлопки и стук ногами

Э.М. Горвиц *Актуализация классики в современной танцевальной культуре:
«Жизель» Акрама Хана*

«как составную часть вымысла или как характерную внешнюю реальность» [там же]. В случае с моим источником хлопки и другие звуки, издаваемые непосредственно танцовщиками, успешно работают на создание образа коммуны, образа сплоченного, часто обозленного коллектива работников фабрики.

В заключении отмечу последний из выделенных мной приемов, к которым прибегает композитор – использование «конкретной музыки». Под конкретной музыкой я понимаю зародившееся в XX веке авангардное движение, осуществлявшее запись шумов, звуков природы, других бытовых звуков с целью их последующего преобразования в произведение искусства. Так, в «Жизели» Акрама Хана не раз встречается записанный на электронный носитель стук сердца, который включается в кульминационные моменты балета. Часто он иллюстрирует переживания главной героини. Также в балете используется шум моря и звук горна. Отмечу, что в классической версии «Жизели» тоже есть сцена, когда лесничий Илларион созывает знать, трубя в охотничий рог. Правда, делает он это условно, поднося горн к губам, а озвучивает его сразу несколько музыкальных инструментов из оркестра. У Акрама Хана самого предмета реквизита нет, однако символ остался.

Таким образом, при работе с аудиальной составляющей для Акрама Хана было важно сохранить классическую музыкальную базу. Но в силу изменения сюжета, эпохи и места действия композитор совместно с хореографом прибегли к использованию современных техник работы со звуком.

Визуальный код

Тим Йип, оscarоносный дизайнер китайского происхождения, отказался от основополагающей формулы романтического балета: «день праздничный, ночь призрачна» [Гаевский, 2019, с. 25]. В одном из интервью дизайнер говорит, что замысел Акрама Хана был в том, чтобы вещи на сцене были натуралистичными и простыми [Тим Йип, 2016], что и стало основой для будущей сценографии.

Идея минимализма ярко прослеживается в декорациях к балету. На сцене мы не видим раскрашенных задников или бутафорских домиков. Мы вообще почти ничего не видим. Единственный элемент декораций – это стена. Стена здесь – это символ, отделяющий мир мигрантов от внешнего мира. Там, «за стеной» живут «свободные» люди – владельцы фабрики. Здесь живут Отверженные. Их сторона стены испещрена отпечатками рук работников фабрики. Эти отпечатки символизируют невозможность перелезть через стену и избежать своего заточения. Другую сторону стены мы не видим, но видим свет, когда стена поднимается, чтобы впустить на сцену знать, которая со своей стороны сама может принимать решение, переходить ли им в мир отверженных.

Патрис Пави называет такой минимализм в декорации «эстетикой бедного театра» [Пави, 1991, с. 69], которая подразумевает, что «сцена, даже пустая, предстает как “подготовленная специально” и «обнаженная из эстетических побуждений». Отсутствие в таком случае является значимым: отсутствие королевского трона, изображения дворца, точного места для мифа» [там же]. В случае с «Жизелью» Акрама Хана такое обнажение сцены также помогало создать образ нищеты эмигрантов с закрывшейся фабрики.

Что касается костюмов, то они, как и декорации, решены довольно минималистично. В первом акте все девушки в легких бежевых платьях длиннее колена, а мужчины в серых рубашках и штанах. Бежевый и серый – это не те цвета, которые выигрышно смотрятся на сцене, напротив в синем свете софитов они выглядят бесцветными. Эти цвета очень часто выбирают в постановках современных танцев, они очень удобны тем, что не отвлекают на себя внимание. По всей видимости именно этого и добивался Тим Йип, говоря о том, что костюмы в редакции Акрама Хана не должны отвлекать зрителей, потому что на первом месте в балете танец [Тим Йип, 2016]. И все же надо отметить, что эти «невидимые» костюмы значительно дополняют историю, они показывают зрителю, как скромна, бледна, монотонна жизнь эмигрантов.

В то же время на сцене появляется знать, чьи костюмы нельзя назвать «невидимыми», хотя они и решены в нейтральных и базовых цветах: бежевом, белом и черном. Девушки выходят в больших платьях с каркасными подъюбниками, а мужчины в длинных плащах и бархатных пиджаках. Значительно меняются материалы костюмов. Вместо легких тканей эмигрантов на знати тяжелая парча, бархат, камни и изысканное кружево. Головы девушек украшены перьями и сложными прическами, в то время

E.M. Gorvits *Actualization of classics in modern dance culture:
Akram Khan's "Giselle"*

как у крестьянок разновидности простых кос. Замечу, что в классической версии «Жизели» все исполнительницы крестьянских партий были с одинаковыми пучками, а знать была в одинаковых шляпках в цвет платья. У Акрама Хана каждая девушка имеет свою прическу, что создает разнообразие на сцене, хотя и доставляет дискомфорт исполнителям.

Переходя к разговору о втором акте, нельзя не остановиться на том, что именно со вторым актом у большинства зрителей, воспитанных на классической версии, ассоциируется балет «Жизель». Благодаря второму акту этот романтический балет в театроведении называют еще и «белым балетом». Белым балет назван из-за того, что все участницы кордебалета и солистки одеты в белые пачки – романтические тюники, или как их еще называют пачки-шопенки. Наличие «белого акта» – характерная черта балетов эпохи романтизма, где все ирреальные женские персонажи были облачены в одинаковые белые тюники: сильфиды, вилисы, тени и т.д.

У Акрама Хана ни о каком «белом балете» речь не идет. В процессе создания платьев для вилис костюмеры целенаправленно состаривали ткани. Примечательно, что костюмы вилис частично сделаны из той же ткани, из которой, как правило, шьются тюники для второго акта в классической версии «Жизели». У Акрама Хана «романтическая inferнальность» [Гаевский, 2019, с. 18] второго акта замещается устрашающей реальностью потустороннего мира. «Полуфантастический, монохромный, белый» [там же] балет, где у каждой вилисы были гладко убранные в прическу «ушки» волосы и пышная белая пачка, сменяется неприукрашенным, фактурным кладбищенским миром. В истории Акрама Хана про сильных женщин нет места inferнальным существам в белых тюниках. Его жестокие и мстительные вилисы выглядят действительно так, будто только что встали из могилы. Во втором акте мы уже не видим стены, она перевернута параллельно полу, а свет выстроен так, что создается впечатление бесконечности сцены. Дым и затемнение задника не позволяют зрителю понять, что находится сзади. Таким представил потусторонний мир Тим Йип, где одетые в коричневого цвета с рваными подолами платья, с палками во рту ходят растрепанные вилисы – духи умерших работниц фабрики.

Хореография

Прежде чем переходить к разговору о танце, обозначим, что для нас будет являться собственно танцем, поскольку в рамках академической среды границы этого термина довольно расплывчаты. Ирина Сироткина в книге «Танец: опыт понимания», отвечая на вопрос, что такое «танец», говорит, что самое общее определение танца – движение человека, перемещение его в пространстве под музыку или определенный ритм [Сироткина, 2020, с. 18]. А далее задает последовательные вопросы: «Какое движение? Куда перемещаться? А если двигается не все тело, а только один палец?» [там же]. В рамках этого исследования любое, даже самое минимальное движение под музыку или ритм будет называться танцем. Именно поэтому я считаю, что мимику тоже можно отнести в область танца, поскольку последовательно меняющееся под музыку выражение лица является продолжением танца.

Патрис Пави пишет: «Мимика, ее точное и мгновенно понимаемое зрителем кодирование (как исключительная точность сравнима с точностью *интонации* *) представляется особенно важной в реалистической или психологической игре. Лицо связано с психологическим состоянием, с целой метафизикой тела» [Пави, 1991, с. 187]. У всех исполнителей «Жизели» Акрама Хана очень подвижная и выразительная мимика, что не характерно для классического балета. В классическом балете исполнители, что называется, «держат лицо», то есть для каждой категории персонажей существует определенное выражение лица, которое не имеет тонов и полутонов. Такая своеобразная маска может меняться в зависимости от обстоятельств, в которые попадает персонаж, но выбор другой маски тоже будет сделан из регламентированного набора. Эта традиция очень ограничивает балетных танцовщиков. Мы сталкиваемся с ситуацией, когда одна часть тела – лицо перестает танцевать, перестает двигаться и выражать соответствующие ситуации эмоции. Это может создавать ощущение атрофированности лица и мешать восприятию истории. Схожий взгляд на проблему имел польский режиссёр Ежи Гротовский, который говорил, что «актер сам должен создавать органическую маску с помощью своих лицевых мускулов» (приводится по [Пави, 1991, с. 187]).

В «Жизели» Акрама Хана подвижная и выразительная мимика играет существенную роль. Балет начинается с того, что толпа исполнителей толкает бетонную стену вглубь сцены, а затем танцовщики медленно поворачиваются и несколько минут стоят на месте, не делая никаких движений телом. Только на четвертой минуте исполнители начинают медленно поднимать руки. Показательно, что за две минуты неподвижного нахождения на сцене толпы и трех солистов зритель узнает все самое важное о взаимоотношениях трех главных героев. Мизансцена выстроена так, что Жизель, Альберт и Илларион стоят чуть впереди толпы и обмениваются взглядами. Из этих естественных взглядов становится ясно, что Жизель и Альберт любят друг друга, а Илларион безответно любит Жизель. Группа, которая находится сзади, тоже не безмолвствует. Мимика соплеменников Жизели подсказывает зрителям, что кого-то из героев подстерегает опасность. Хотя кого именно, эти взгляды не говорят. Эта сцена подтверждает мнение о том, что «текст не только *проговаривается*, он, если угодно, „бросается в лицо другому“, или говорится „в эфир“, или пущен в обращение. Мимика его модулирует, модализирует, направляет в желаемом направлении» [там же, с. 69]. Сказанное по отношению к драматическому театру утверждение верно и для танцевального спектакля. Ведь в танце лицо во многом замещает функцию речи в драме и помогает передать эмоции и состояние персонажа более детально.

Несомненно, мимика является важной составляющей танцевального нарратива, но сводить весь успех танца к выражению лица не стоит. Ниже разберем, к каким еще способам рассказывания истории посредством тела прибегал Акрам Хан. Пользовался ли он классической пантомимой или создавал собственные движения, мотивированные обстоятельствами, в которые попадает персонаж.

Неудивительно, что, как и с выражением лица, Акрам Хан не прибегает к использованию классической пантомимы. В его «Жизели» мы не увидим приглашения на танец в виде поворотов руками над головой или универсальных поклонов перед знатью. Вместо этих сугубо балетных слов хореограф наделяет своих персонажей речью, понятной каждому человеку, вне зависимости от того, освоил ли зритель словарь классической пантомимы.

Так, в спектакле не раз встречается предложение начать танцевать, и оно неизменно выражается в протягивании рук. По классификации Дорис Хамфри это движение можно отнести в категорию «социальных жестов» [Хамфри, 2021, с. 114]. Также к социальным жестам относятся все виды приветствий, в том числе и поклон. В классической версии, когда на сцене появляется знать, крестьяне дружно приседают в глубоком плие. В версии Акрама Хана самостоятельно принимает решение поклониться только Илларион. Он насильственно наклоняет голову Жизели, но она уворачивается, не желая делать неоправданный поклон. Так, через танцевальное действие героиня не только выражает свое мнение по отношению к конкретной ситуации, но и показывает свой характер, что в существенной степени формирует нарратив спектакля.

В балете присутствуют и «эмоциональные жесты» [там же]. Дорис Хамфри в своей классификации жестов говорит, что это самая полезная группа для танцовщиков, «тем не менее не существует эмоциональных состояний, которые подразумевали бы готовые, легко считываемые схемы жестов» [там же, с. 115]. Несмотря на такие трудности, Акрам Хан успешно использует эмоциональные жесты, которые легко считываются зрителем. В частности, мотив любви и преданности в спектакле выражается прикладыванием руки к животу возлюбленного. Этот жест несколько раз использует Жизель по отношению к Альберту, когда хочет убедить его в своих искренних чувствах. К этому же приему прибегает Илларион, когда, разоблачив Альберта, предлагает Жизели быть вместе, на что героиня его отталкивает. Еще один способ показать искренние намерения и доверие – прикосновение к лицу партнера. Этим приемом пользуются Жизель и Альберт в самые острые моменты.

В обоих случаях повседневный эмоциональный жест у Акрама Хана стилизован по принципу замещения [там же, с. 119]. Если задаться вопросом, из чего был преобразован этот жест, то мы вспомним широко употребительное в массовой культуре прикладывание руки к сердцу возлюбленного. Это одновременно проверка частоты биения сердца – органа, непосредственно быстро реагирующего на душевное состояние человека, и выражение доверия, разрешение прикоснуться к себе.

E.M. Gorvits *Actualization of classics in modern dance culture:
Akram Khan's "Giselle"*

Дорис Хамфри рекомендовала хореографам обращать внимание на то, как дети выражают свои эмоции, ссылаясь на то, что над детьми не довлеет этикет и их реакции более естественные и яркие, чем у взрослых. В качестве примера она пишет: «когда дети радуются, они часто скачут от счастья, иногда даже начинают кружиться» [там же, с. 116]. Эту идею в точности воплотил Акрам Хан. Так, в моменты радости Жизель неоднократно крутится вокруг себя, раскинув руки в разные стороны. Иногда это действие сопровождается легкими прыжками.

Также в балете используются «функциональные жесты», которые одновременно ярко и ненавязчиво сообщают зрителю очень конкретные вещи. В частности, в одном из первых танцев Жизель передвигается по сцене большими прыжками, при этом зритель без труда считает, что руками она имитирует шитье. Мотив шитья присутствует и в другой сцене, когда Жизель берет в руки подол платья Батильды и, окинув его оценивающим взглядом, узнает в нем свое изделие.

Появление знати сопровождается танцами рабочих, которые вознося руки к голове, имитируют корону, что говорит о наличии «ритуальных жестов» в этом балете. Таким образом, хореограф показывает ритуальное преклонение перед господами. Но не только строго классифицированные жесты позволяют хореографу точно донести смысл высказывания до зрителя. Так, эта же сцена с ритуальными танцами, больше похожая на пляску, нарративна сама по себе, если рассматривать ее в терминах Ирины Сироткиной, где «пляска – часто синоним свободного выражения сильных эмоций в движениях, символ бунта против репрессивной культуры, пространство индивидуальной свободы» [Сироткина, 2021, с. 86]. Таким образом, посредством танцевальной эстетики осуществляется противопоставление знати эмигрантам. Особенно ярко это видно в сравнении. Все движения владельцев фабрики очень медленные, плавные, у них много статичных поз. В то время как работники фабрики в своих массовых танцах быстро передвигаются по сцене, их движения резки и непредсказуемы.

Еще одно противопоставление знати эмигрантам выражается в групповых и индивидуальных танцах. Так, владельцы фабрики, в отличие от своих подчиненных, никогда не исполняют одинаковых движений, в то время как Отверженные почти всегда танцуют вместе. Исключением в этом случае не являются и исполнители главных партий. В частности, сама Жизель нередко исполняет те же партии, что и кордебалет. Это создает ощущение сплоченности одних и разобщенности других.

Особого внимания в этом балете заслуживает сам танец, его стиль и исполнение. Выше я уже обращала внимание на то, что Акрам Хан является представителем традиционного индийского танца катхак, именно этот танец и лег в основу его «Жизели». Вместе с тем труппа Английского Национального балета, на которую был поставлен этот спектакль, состоит исключительно из «классических» танцовщиков. Такое несоответствие профиля хореографа и исполнителей, хотя и повлекло за собой ряд трудностей, о которых Акрам Хан не раз рассказывал в своих интервью [Встреча с Акрамом Ханом, 2019], в конечном счете позволило создать уникальный спектакль, который сочетает в себе как балетную эстетику, так и эстетику традиционного индийского танца.

Акрам Хан, говоря о главных особенностях катхак, выделяет: заземление и быстрые движения. Исследовательница творчества Акрама Хана и индийского танца в частности, Ольга Рыжанкова дополняет этот ряд: «скорость работы ног, пируэты, твердая стойка на обеих ногах – всё это особенности Катхак» [Рыжанкова, 2017, с. 119]. Именно на этом стиле построен весь первый акт балета. Особенно ярко техника катхак видна в партии Иллариона. Его стиль исполнения можно сравнить с паучьим. Он будто стелется по полу, при этом очень быстро и технично перебирает ногами. Он много и быстро передвигается по сцене, при этом делает это не с помощью больших прыжков классического балета, а при помощи пируэтов. Пируэты тоже необычные, классическая диагональ из шене дополняется перекидными прыжками, что создает ощущение заводной игрушки. Его танец очень агрессивен и темпераментен – это настоящий «вихрь в виртуозном техническом мастерстве танцовщика» [там же].

Однако не только образ Иллариона выстроен на основе танца катхак. Этот стиль лег в основу всего первого акта. В частности, молчаливое замедленное начало, о котором я говорила выше, является не чем иным, как воплощением индийской танцевальной традиции. Вот, что говорят об этом театре: «После приветствия, исполняемого в начале танца в медленном темпе, с чувством религиозного

Э.М. Горвиц *Актуализация классики в современной танцевальной культуре:
«Жизель» Акрама Хана*

поклонения, танцор исполняет Тхаат, что в переводе означает изящную манеру держаться, фигуру, полную величественного спокойствия. Потом танцор украшает эту позу мельчайшими плавными движениями глаз, бровей, запястий, рук и груди» [там же, с. 119].

Так, весь первый акт выстроен в традиционном индийском стиле, совмещая в себе гармонично вплетенные элементы contemporary dance. Этот темпераментный танец, пропитанный национальным колоритом, очень точно отражает стиль жизни коммуны эмигрантов.

Второй акт сюжетно очень отличается от первого. С заброшенной фабрики место действия перемещается на фабрику-призрак, где обитают уже не живые, а умершие от изнурительного труда эмигрантки. Вслед за сюжетом и местом действия Акрам Хан меняет и стиль исполнения. Вместо стелющихся по полу почти босиком танцующих девушек мы попадаем в мир неземных вилис, которые танцуют на пуантах. Здесь нельзя говорить напрямую о классическом балете, потому что в постановке намеренно не соблюден ряд важнейших принципов классического балета, в частности, отсутствует выворотность. Однако в спектакле есть почти утерянный с годами прием означивания неземных существ посредством пуантов. Впервые прототип современных пуант появился в балете «Сильфида», где на «пальцы» вставала только сама Сильфида – дева воздуха. Остальные персонажи этого балета танцевали в мягкой балетной обуви [Скляревская, 2017].

Такая резкая смена стиля направлена на противопоставление земных танцев работниц неземным танцам вилис. Хотя в спектакле нет сложного пуантового танца с мелкой техникой, в постановке используется цитата из классической версии балета. В частности, кода гран-па вилис, где главный элемент – арабеск, но арабеск видоизмененный. Главное отличие заключается в положении рук, которые не образуют одной прямой, параллельной полу, а убраны за голову, что ломает классические балетные линии.

В остальном же балет далек от классики. Вилисы словно плывут, передвигаясь по шестой, противоречащей академическому танцу позиции. Помимо пуантов, танец вилис дополнен реквизитом. На протяжении почти всего действия мертвые девушки танцуют с палками, в некоторых случаях используя их как опору, в других как – средство достижения баланса, вставляя их в зубы параллельно полу. Здесь применимо утверждение Дорис Хамфри, которая писала, что «такие предметы усиливают действие, придают ему дополнительный смысл, а иногда и вовсе составляют самую суть танца» [Хамфри, 2021, с. 148]. Палкам можно приписать дополнительный смысл, сказав, что они олицетворяют собой элемент балетного станка, опору, без которой не могут танцевать «слабые» танцовщицы и дети. Здесь все вилисы, за исключением их предводительницы Мирты, до появления Жизели ходят с палками. Только Жизель освобождает себя и остальных от палок, когда встречается с Альбертом. Также палки используются как копыя, ими вилисы закалывают Иллариона, который нарушил их покой.

Заключение

Экспериментальная версия Акрама Хана показывает, что актуализация балета требует его переосмысления на всех уровнях. В своей версии хореограф рассказывает собственную историю Жизели, сохраняя в основе главные темы: любовь, предательство и прощение. В этой версии балета тело выступает в роли медиума. Именно посредством тела, его выразительности и семиотической нагруженности каждого жеста хореограф рассказывает историю.

В своей постановке Акрам Хан отказывается прибегать к использованию классической балетной пантомимы. Вместо этого хореограф обращается к новым, оформившимся в XX веке принципам создания сюжетного балета посредством языка тела. В частности, он использует жесты, которые можно разделить на категории по классификации Дорис Хамфри [Хамфри, 2021]: эмоциональные, социальные, функциональные и ритуальные. Кроме того, выразительности танцу добавляет сочетание нескольких танцевальных стилей. Так, индийский «Катхак» в первом акте с его горизонтальной эстетикой, мягкой обувью, сложной мелкой техникой в ногах и ритуальными плясками очень точно описывает жизнь эмигрантов. В противовес этому пуантовый танец второго акта показывает потусторонний мир вилис.

E.M. Gorvits *Actualization of classics in modern dance culture:
Akram Khan's "Giselle"*

Важную роль в балете играет музыка. Винченцо Ламанья в своей работе над партитурой Адольфа Адана использовал приемы, которые значительно дополнили и уточнили ряд моментов в истории Жизели. В частности, большую роль сыграла «конкретная музыка», которая наиболее точно отражала состояние героев, а также места действия и события.

Новая история Жизели была бы не полной без костюмов и декораций, которые вторят танцу и также играют важную повествовательную роль. Практически пустая и в то же время очень функциональная сцена, главной декорацией которой является стена, ярко иллюстрирует цитату «мир за стеной», которая лежит в основе истории Акрама Хана. Костюмы, построенные на противопоставлении знати и эмигрантов, эмигрантов и мертвецов, иллюстрируют место действия и условия жизни персонажей.

Использование всех перечисленных выше средств художественной выразительности позволяет Акраму Хану сделать балет более близким современному зрителю. Не только актуальная тема, но и современные техники работы с танцем, музыкой и визуальным кодом позволяют адаптировать романтический балет для современного зрителя. Таким образом, работа Акрама Хана становится привлекательной не только для искушенной публики – любителей классического балета, но и для тех, кто впервые идет на спектакль, где история рассказывается посредством тела.

СЦЕНОГРАФИЯ

1. «Жизель» (1982, хор. Матс Эк, Куллбергский балет, Стокгольм)
2. «Жизель» (2024, хор. Акрам Хан, Ереванский Оперный Театр)

ИСТОЧНИКИ

1. *Ратманский А.* «Жизель» – идеальная поэтическая конструкция / Интервью Сергею Канаеву // «Жизель», буклет (#06 2019/2020). Литературно-издательский отдел Большого театра России.
2. English National Ballet (2017) Akram Khan's Giselle: Composer Vincenzo Lamagna | English National Ballet. Режим доступа: <https://youtu.be/R7iZcXOT1yk> (дата обращения: 10.09.2024)
3. English National Ballet (2017) Akram Khan's Giselle: The Creative Process | English National Ballet. Режим доступа: https://youtu.be/cs2nsC_pchw (дата обращения: 10.09.2024)
4. Moscow. Theatre HD [Электронный ресурс] – Электрон. дан. – Theatre HD, 2022. Режим доступа: <https://moscow.theatrehd.com/ru/films/akram-khan-giselle> (дата обращения: 10.09.2024)
5. TheatreHD (2019) Встреча с хореографом Акрамом Ханом, киноцентр «КАРО Октябрь», 22 июля 2019. Режим доступа: <https://youtu.be/BZRMP9Y0yeo> (дата обращения: 10.09.2024)

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вайнштейн О.* Розовый роман как машина желаний // Новое литературное обозрение. 1997. № 22. С. 303-331.
2. *Гаевский В.* Потусторонние встречи. – Москва: Новое литературное обозрение, 2019.
3. *Дубин Б.* Классика, после и рядом: Социологические очерки о литературе и культуре. Сб. статей. – Москва: Новое литературное обозрение, 2010.
4. *Пави П.* Словарь театра: Пер. с фр. – Москва: Прогресс, 1991.
5. *Рыжанкова О.* Акрам Хан и обретение новой идентичности современного индийского танца // Вестник МГУКИ. 2017. № 3 (77). С. 116-125.
6. *Сироткина И.* Танец: опыт понимания. Эссе. Знаменитые хореографические постановки и перформансы. Антология текстов о танце. – Москва; Санкт-Петербург.: Бослен; Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2020.
7. *Склярёвская И.* Тальони. Феномен и миф. – Москва: Новое литературное обозрение, 2017.
8. *Слонимский Ю.* Жизель. Этюды. – Ленинград: Музыка [Ленингр. отд-ние], 1969.
9. *Хамфри Д.* Искусство сочинять танец. Эмансипация спящей красавицы / пер. с англ. *Л. Эбралидзе.* – Москва: «Арт Гид», 2021.

SOURCES

1. English National Ballet (2017) Akram Khan's Giselle: Composer Vincenzo Lamagna | English National Ballet. Available at: <https://youtu.be/R7iZcXOT1yk> (accessed 10.09.2024)
2. English National Ballet (2016) Akram Khan's Giselle: The Creative Process | English National Ballet. Available at: https://youtu.be/cs2nsC_pchw (accessed 10.09.2024)
3. Moscow. Theatre HD, 2022. Available at: <https://moscow.theatrehd.com/ru/films/akram-khan-giselle> (accessed 10.09.2024)
4. *Ratmanskij A.* "Zhizel'" – ideal'naya poe'tichesкая konstrukciya / Interv`yu Sergeyu Kanaevu ["Giselle" is an ideal poetic construction / Interview with Sergey Kanaev]. "Zhil'ze", buklet (#06 2019/2020). Literaturno-izdatel'skij otdel Bol'shogo teatra Rossii. (in Russian)
5. TheatreHD (2019) Vstrecha s xoreografom Akramom Xanom, kinocentr «KARO Oktyabr`» [Meeting with Akram Khan at the Karo Oktyabr Film Center] 22 July 2019. Available at: <https://youtu.be/BZRMP9Y0yeo> (accessed 10.09.2024)

REFERENCES

1. Dubin B. *Klassika, posle i ryadom: Sociologicheskie ocherki o literature i kul'ture* [Sociological essays on literature and culture]. Sb. statej. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2010. (in Russian)
2. Gaevskij V. *Potustoronnie vstrechi* [otherworldly meetings]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2019. (in Russian)
3. Pavi P. *Slovar' teatr* [Dictionnaire du théâtre]. Moscow, Progress, 1991. (in Russian)
4. Ry`zhanкова O. "Akram Xan i obretenie novoj identichnosti sovremennogo indijskogo tancza" [Finding a new identity for modern Indian dance]. Vestnik MGUKI. 2017. No 3 (77). P. 116-125. (in Russian)
5. Sirotkina I. *Tanecz: opy`t ponimaniya. E`sse. Znamenitye xoreograficheskie postanovki i performansy`. Antologiya tekstov o tance* [Dance:

Э.М. Горвиц *Актуализация классики в современной танцевальной культуре:*
«Жизель» Акрама Хана

- the experience of understanding. Essay. Famous choreographic productions and performances. An anthology of dance texts]. Moscow, Boslen, Izdatel'stvo Evropejskogo universiteta v Sankt-Peterburge, 2020. (in Russian)
6. Sklyarevskaya I. *Tal'oni. Fenomen i mif* [Taglioni. Phenomenon and myth]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2017. (in Russian)
7. Slonimskij Yu. *Zhizel'. E'tyudy'* [Giselle. Sketches]. Leningrad, Muzy`ka [Leningr. ot-d-nie] 1969. (in Russian)
8. Vajnshtejn O. "Rozovy`j roman kak mashina zhelanij" [Pink Romance as a Desire Machine]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New literary review], 1997. No 22. P. 303-331. (in Russian)
9. Xamfri D. *Iskusstvo sochinyat` tanecz. E`mansipaciya spyashhej krasavicy* [The art of composing a dance. The Emancipation of the Sleeping Beauty]. Moscow, "Art Gid", 2021. (in Russian)