

ный язык в семиозисе художественной культуры (на материале европейской музыки). Диссертация ... кандидата философских наук. (Рукопись). СПб., 2002. С.53.

2. Каган М.С. Музыка в мире искусств. СПб., 1996. С.53.

3. Шопенгауэр А. О четвероюгом корне... Мир как воля и представление. Т.1. Критика кантовской философии. М., 1993. С.370.

4. Инайят Хан Х. Мистицизм звука. М., 1998.

5. Равдоникас Ф.В. Музыкальный синтаксис. СПб., 2002.

6. С. Киркегор противопоставляет непосредственного, нерелективирующего Дон Жуана рефлективирующему Фаусту на основании существующих двух условий чувственности, как абсолютного предмета музыки: демонического, разорванного характера чувственности и непосредственного, нерелективированного проявления этой разорванности, из чего следует утверждение Киркегором музыкальность Дон Жуана, отличающая его от немзыкального Фауста (Гайденок П.П. Прорыв к трансцендентному. М., 1997. С.175).

7. Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза. СПб., 1993. С.177.

8. Суфии считают, что Моисей, видевший Бога на горе Синай в образе горящего куста, получил от него откровение, заключенное в форму музыки. Отсюда её название: Musi ke - Моисей, внемли.

9. Шопенгауэр А. Указ.соч. С.371.

10. Шопенгауэр А. Указ.соч. С.371.

11. Шопенгауэр А. Указ.соч. С.369.

12. Шопенгауэр А. Указ.соч. С.373.

13. «Число - первоначальный факт пифагоровой картины мира». - Равдоникас Ф.В. Музыкальный синтаксис. СПб., 2002. С.9.

14. Шопенгауэр А. Указ.соч. С.375.

15. Шопенгауэр А. Собр.соч. Т.2. - Мир как воля и представление» Т.2. М., 2001. С.378.

Аникина В.Р.

(научный руководитель – Е.Г. Соколов)

НОВЫЙ ПОЛ: МУЖЧИНЫ В ЖЕНСКИХ РОЛЯХ

В последней четверти 20 века исполнение мужчинами женских ролей стало обыденным и даже неотъемлемым элементом социаль-

ной и культурной жизни. Естественно, это явление нашло выражение в театральной сфере и шоу-бизнесе: сейчас редко встречаются развлекательные программы, в которых отсутствовали бы переодевания в женщин и намеки на гомосексуализм. Появление такого количества «мужчин в юбках» связано с гендерными проблемами, обострившимися на рубеже столетий, когда биологический пол не соответствует полу социальному. Также это может являться реакцией на движения трансвеститов и представителей нетрадиционной ориентации, получивших после «сексуальной революции» возможность открыто говорить о своих наклонностях. В области балета волна пародий на женский танец представляет собой своеобразную «мужскую эмансипацию» после длительного господства на сцене женщины.

В балете изначально абсолютно все партии исполнялись мужчинами. Да и с появлением на сцене женщины мужчины все равно продолжали играть ведущую роль в спектакле, так как неудобный женский костюм не давал возможности полностью проявить свои технические возможности. Затем женщина стала доминировать на балетной сцене, и это продолжалось более двух веков. Мужчина же был просто «фоном» для балерины-ассолюта. Однако даже в те времена нашлось место для иронии над сложившейся в театральном мире ситуацией. Еще в конце 19 века специально для актера А. Мартынова, учившегося танцевать у Ш. Дидло, был сочинен водевиль, в котором он виртуозно пародировал знаменитую австрийскую балерину Фанни Эльслер. Стоит отметить, что традиция «серьезного» исполнения мужчинами женских партий сохранилась и до наших дней. Например, партию феи Карабос из балета «Спящая красавица» до сих пор танцует мужчина. Таким образом, с самого начала существования балета как самостоятельного вида искусства исполнение танцовщиками женских ролей имело неоднородный характер: одни постановки были серьезными, другие же комическими, призванными веселить публику. Различные цели породили различные технические приемы, используемые для создания женских образов, поэтому, анализируя технику, можно судить о статусе конкретного произведения.

В последнее время появилось множество трупп, в спектаклях которых все женские партии исполняют мужчины. Одними из самых ярких представителей этого направления являются «Балет Трокадеро де Монте-Карло» и Мужской балет Валерия Михайловского. Так

называемые «троки», появившиеся в 1974 году в Нью-Йорке, исполняют исключительно женские партии, самые известные из которых «Па-де-катр», «Танец маленьких лебедей» и «Умиравший лебедь». Изначально этот коллектив полностью состоял из непрофессиональных артистов, которые выступали в развлекательных передачах на телевидении. Затем труппа стала пользоваться популярностью, и, пригласив балетных педагогов, «троки» вышли на большую сцену, однако их постановки все также представляли собой комедийные шоу, тяготеющие к гротеску и лишённые драматического содержания. К тому же большая часть артистов так и не приобрела качественного хореографического образования, что, несомненно, сказывалось на техническом уровне спектакля.

В отличие от них Санкт-Петербургский Мужской балет, созданный в 1992 году известным танцовщиком Валерием Михайловским, состоит из профессиональных артистов, которые занимаются не только изучением женской техники, но и развивают современные направления мужского танца. Их спектакли, ранее также преследовавшие только пародийные цели, с течением времени приобрели настоящий драматический оттенок. Можно легко проследить развитие «серьезности», анализируя характер постановок различных периодов. Если в своих первых программах артисты Мужского балета откровенно пародировали поведение прим, то их последние спектакли наполнены не только более сильными эмоциями, но и глубоким философским содержанием.

Следует отдельно рассмотреть использование танцовщиками атрибутов женского сценического костюма. Сначала все эти корсеты, пачки и веера активно применялись опять же в целях пародии, но затем мужской танец узнал пуанты, что повело за собой возникновение новой техники, которая используется далеко не только для создания женских образов. Мужской балет, пожалуй, единственная труппа, которая использует пальцевые туфли в мужском танце. На пуантах исполняются фрагменты из номеров, поставленных современными балетмейстерами и представляющих собой композиции трагичные по своему содержанию и полные драматизма, а, следовательно, из них полностью исключается любая ирония. Использование пальцевых туфель в таких номерах открывает перед мужским танцем широкие горизонты неизвестных ему ранее движений, расширяет диапазон исполнительских возможностей. Появляется абсо-

лютно новая техника, которая полностью не сводится ни к мужской, ни к женской, так как содержит в себе как виртуозность мужской, так и плавность женской исполнительской манеры.

В балете «Танго для русских» («В ожидании кукольника») Эдвальда Смирнова некоторые композиции Валерий Михайловский исполняет в юбке и на пуантах, что однако не воспринимается как пародия на женский танец. Элементы женского костюма приобретают здесь новую смысловую и эмоциональную нагрузку: они делают мужской танец более экспрессивным, позволяя показать скрытые до этих пор черты характера изображаемого персонажа и рассмотреть сам сюжет балета в новом ключе. По мнению В. Михайловского, «женщины на сцене чересчур естественны, и мужчины в женских ролях способны подчеркнуть те нюансы, на которые слабый пол не обращает никакого внимания». Так, артисты труппы доказали, что атрибуты, на которые до недавнего времени была монополия у танцовщиц, могут с успехом применяться и мужчинами, и далеко не только в целях пародии.

Монополия у балерин была не только на пуанты, но даже на целые партии, воспринимающиеся зрителями как сугубо женские. Некоторые постановки бросают вызов этим укоренившимся традициям.

Так, например, швейцарский балетмейстер Эк поставил «Танец маленьких лебедей» исключительно для мужчин, причем свою затею он объяснил тем, что «пол лебедей никто не проверял». В этом номере артисты иронизируют не над женщинами, а над устоявшимися стереотипами. Сюда же можно отнести «Лебединое озеро» в постановке «Американ бэллет», где все роли танцевали мужчины, ссылаясь на ту же причину, что и Эк.

Валерий Михайловский в «Умиравшем лебеде» также отказался от прежней идеи комедийного исполнения этой роли; он даже адаптировал для себя хореографию Фокина, сделав движения более жесткими и уверенными, то есть более подходящими для мужского танца. Таким образом, некоторые партии, до сих пор считавшиеся исключительно женскими, были исполнены мужчинами без каких-либо намеков на иронию, что напрочь сломало прежние стереотипы.

Одна из программ Мужского балета называется «Ах, эти шедевры! И в шутку, и всерьез». Именно этой фразой характеризуется основное направление спектаклей данной труппы: вторые отделения постановок балета Михайловского можно условно разделить на

серьезные и пародийные. Но иногда один и тот же номер воспринимается по-разному. Это относится к балету «Жизель», существующему в двух вариантах. «Жизель» в постановке Кристофера Флеминга воспринимается как комический образ, потому что балетмейстер переносит действие в «Спящую красавицу», благодаря чему главная героиня пробуждается от мертвого сна и остается в живых. В другом варианте этого балета, представленном в программе «Коварство и любовь», побеждает драматическое начало сюжета, так как Жизель трагически погибает, согласно классической фабуле.

То же самое можно сказать и о «Лебедь», который в женской пачке выглядит несколько карикатурно, в отличие от того же «Лебедя» в «брючном» его варианте. Дело в том, что сначала В. Михайловский танцевал «Лебедя» в женском костюме, но, так как сам сюжет не допускал никакой иронии в трактовке этого образа, танцовщик сменил пачку на белые атласные брюки и головной убор из перьев. Вообще, «Лебедь» – один из немногих номеров в репертуаре Мужского балета, в котором совсем отсутствует пародийный элемент. Здесь абсолютно не важным оказался пол центрального персонажа, который одинаково трагичен как в его исполнении балериной, так и танцовщиком. По определению самого М. Фокина, «Лебедь» – это вовсе не подражание птице, а передача состояния души. А душа, как известно, бесполо.

Этот же шедевр мировой хореографии исполнял известный танцовщик-трансвестит Ларри Рей, известный в балетном мире под именем Екатерины Собещанской. Морис Бежар, впервые увидевший его, писал: «Я пошел посмотреть ее «Умирающего лебедя» и был взволнован до слез. Ослепительная техника танца на пуантах, должно быть, 43 или 44 размера. Не могло быть речи ни о патетическом травести, ни о блестящей копии прима-балерины, – это был Танец, сам Танец, тот академический танец, на который я прежде ворчал и который вдохнул в меня новые силы в тот вечер». (Морис Бежар. Мгновение в жизни другого. Мемуары. М., 1989. С.124)

Возникает вопрос, являются ли важным аспектом личные качества артиста, включая его пол. Если танцовщики из «Трокадеро» и солисты Мужского балета в некоторых номерах намеренно подчеркивали чисто мужские черты, преследуя пародийные цели, то последние спектакли балета Михайловского и многих американских трупп показали, что женские партии могут исполняться

мужчинами вполне серьезно. Можно даже сказать, что была создана новая исполнительская манера, включающая в себя элементы как мужской, так и женской техники. В какой то степени это было свойственно Рудольфу Нуриеву, который, однако, никогда не танцевал женских партий. Об этом факте писала французская балерина Виолет Верди: «Руди был танцовщиком настолько прекрасным, что почти можно утверждать, что он не имел пола. Или, вернее, что как танцовщик он принадлежал к обеим категориям. Он выходит за рамки обычного стертого мужского танца. И дело не просто в наличии каких-то женственных черт. Скорее, он просто создает абсолютно новый пол. Он представляет собой какое-то танцующее существо. Вы не видите ни мужчины, ни женщины, перед вами – воплощение танца, великого искусства, что-то напоминающее фавна или птицу, что-то дикое и прекрасное». (Отис Стюарт. Рудольф Нуриев. Вечное движение. Смоленск, 1998. С.198). Таким образом, великий артист должен быть ни мужчиной и ни женщиной, а суметь выйти за границы своего пола, оставить за кулисами свое индивидуальное «Я» и вынести на сцену лишь одно – Танец.

В некоторых случаях превращение мужчины в женщину происходит в самом театральном действе, так как этого требует сюжет. В балете «Гарольд и Мод» Алексея Кононова Гарольд танцует одну из партий в женском платье и парике, пародируя экстравагантные выходки своей матери. Таким образом, мы видим двойное превращение: актер играет определенного героя, который в свою очередь играет представительницу противоположного пола. В творчестве труппы «Трокадеро де Монте-Карло» тоже имеет место двойная кодировка: учитывая комичность их исполнительской манеры можно сказать, что они изображают не женщину, а мужчину, старающегося походить на балерину. Тем более что при этом намеренно подчеркивается неполное слияние с женским образом.

Имеет смысл рассмотреть отдельно женские роли и женские партии, так как иногда мужчина, исполняющий женскую партию, все-таки не играет роль женщины, оставаясь самим собой. В этом отношении очень интересен эпизод из фильма Карлоса Сауры «Танго», где мужчины танцуют аргентинское танго. В классическом варианте этого танца партнер «ведет» даму, и на этом взаимодействии

ведущего и ведомого построена вся хореография. В фильме Сауры, анализируя технические аспекты, можно с легкостью определить, кто из танцовщиков исполняет женскую партию. Однако оба артиста одеты в мужские костюмы, и, хоть один из них и является «ведомым», нельзя сказать, что он играет роль женщины.

В балетных постановках Бориса Моисеева имеет место противоположное явление: мужчины не исполняют женских партий, однако постоянно подчеркивается их принадлежность или даже склонность к роли женщины.

В «Танго для русских», поставленном специально для балета Михайловского, есть композиции, которые исполняются вообще без женских партий. Танец остается парным, но в нем отсутствуют позиции «ведущего» и «ведомого», и танцовщики находятся в равном положении по отношению друг к другу. В таких номерах Мужского балета не происходит ни воплощения в женский образ, ни тем более пародирования женской техники.

В постановках Мужской балет Валерия Михайловского используются все три варианта соотношения женской роли и партии: исполнение танцовщиком и роли, и партии одновременно («Лебедь», «Жизель», «Баядерка»); исполнение роли женщины при отсутствии партии («Отражение себя» Кристофера Флеминга); исполнение партии при отсутствии полного отождествления с женским образом (все пародийные номера).

Возможно, из-за этой универсальности творчества Мужского балета Борис Эйфман и назвал его «знаковым явлением нашего времени». К тому же, труппе удалось избежать однобокости балета «Трокадеро», занимающегося только пародией, но и не сосредотачиваться на одном драматизме. В постановках Валерия Михайловского органично совмещается «в шутку» и «всерьез», дополняя друг друга. Так происходит возврат к старой балетной традиции, который в то же время по-новому осмысливает проблему исполнения мужчинами женских ролей и дополняет ее современными тенденциями в области хореографии и социальной жизни.