

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ И ТЕАТРА

УДК 7.01

«ДЕВЯТАЯ СИМФОНИЯ» И «СИМФОНИЯ ДЛЯ ОДИНОКОГО ЧЕЛОВЕКА» МОРИСА БЕЖАРА: НИЦШЕ ПРОТИВ САРТРА

*Войнова З. А.*¹

¹ Санкт-Петербургский государственный университет, ул. Галерная, 58-60,
Санкт-Петербург, 190121, Россия.

В статье освещена тема поликультурных тенденций в творчестве хореографа Мориса Бежара. В центре исследования находится герой, который преображался в соответствии с его философией, стилистическими и музыкальными предпочтениями. Через статью красной нитью проходит история творческого тандема М. Бежара и композитора конкретной музыки П. Анри. В развитии их взаимодействия в рамках создания балета проявились тематические векторы хореографа, к которым он стремился в различные периоды своей биографии. В фокусе анализа оказывается противопоставление двух бежаровских героев: одинокого человека из балета на музыку П. Анри и ницшеанского сверхчеловека из балета «Девятая симфония» на музыку Л. ван Бетховена. Автор делает вывод, что герои этих разных балетов могут быть представлены как частное и общее, а противоречивая природа бежаровского творчества становится проявлением воли индивидуума.

Ключевые слова: М. Бежар, П. Анри, конкретная музыка, балет «Симфония для одинокого человека», Ницше, Сартр, балет «Девятая симфония».

SYMPHONY FOR A LONELY MAN, THE NINTH SYMPHONY
BALLET BY MAURICE BÉJART: NIETZSCHE VS SARTRE*Voynova Z. A.*¹¹ Saint Petersburg State University, 58-60 Galernaya St., Saint Petersburg, Russian Federation.

The article highlights the topic of multicultural trends in the work of the choreographer Maurice Béjart. In the center of the study is his hero, who was transformed in accordance with his philosophy, stylistic and musical preferences. The story of the creative tandem of Béjart and the composer of specific music Pierre Henri runs through the article in the development of their creative interaction, the thematic vectors of the choreographer, which he strove to at various periods of his biography. The analysis focuses on the opposition of two Béjart's heroes: a lonely man from the ballet to the music of Pierre Henri and the Nietzschean «superhuman», from the ballet Ninth Symphony to the music of Beethoven. Through this opposition, the author concludes that they can be presented as private and public, and the contradictory and multifaceted nature of Béjart's work becomes a manifestation of will of the individual.

Keywords: Maurice Béjart, Pierre Henri, specific music, Symphony for a lonely man, Nietzsche, Sartre, The Ninth Symphony ballet.

Творчество Мориса Бежара (1927–2007) невероятно многогранно и противоречиво. Его постановки отличает яркий авторский стиль и предельное многообразие компонентов. Танцовщики, музыканты, декораторы, актеры, с которыми Бежар сотрудничал в тот или иной момент, питали его творчество мультикультурными смыслами.

Музыкальные пристрастия открывают для него широчайший стиливой и эпохальный диапазон в постановке музыки, а выбор выдает невероятно тонкий музыкальный вкус подлинного эстета и ценителя как классической музыки, так и авангардно-экспериментальной. «Я не понимаю, как можно жить без музыки. <...> Музыка мне необходима. Я готов пойти на любые лишения, но только не на отсутствие музыки», — говорил мастер [1, с. 26]. В этом качестве он сопоставим с великим Баланчиным. Их музыкальные пристрастия совпадали: оба хореографа преклонялись перед «лирической геометрией» музыки Веберна и сотрудничали с Ксенакисом.

Бежар создал хореографический номер на пьесу Ксенакиса «Номос-Альфа» (лат. Nomos Alpha) для солиста-танцовщика и виолончелиста. Известно, что Ксенакис остался недоволен пародийным, как ему показалось, хореогра-

фическим воплощением этого произведения: точное следование движения за музыкой, когда глиссандо подчеркивалось аналогичным движением тела вверх или вниз, было, с точки зрения композитора, абсолютно избыточным. (Баланчинские интерпретации «Метастазиса» и «Питопракты» понравились композитору больше.) Но, несмотря на это, интерес к новой музыке у Бежара не пропал [2, р. 74].

«Я обожаю непостоянство, — пишет о себе хореограф в мемуарах, — менять оценки, суждения, противоречить самому себе, увлекаться чужими произведениями, кажущимися на первый взгляд, несовместимыми с моими вкусами. Мне ненавистны прямые линии, они скучны, как автострада. Не следует смешивать прямую линию со строгостью композиции. Строгость пленяет меня, в конечном итоге именно она таит в себе самые неожиданные находки и свободу, а также радость» [1, с. 6].

Благодаря своему интересу к современной музыке и контактам с основателями конкретной музыки (фр. *musique concrète*) П. Шеффером, П. Анри, П. Булезом он в 1995 году создал оригинальную работу, «Симфонию для одинокого человека» (фр. *Symphonie pour un homme seul*) на конкретную музыку П. Анри¹.

«Симфония для одинокого человека» — это своеобразное бежаровское внедрение сартровского героя в хореографическое пространство. В экзистенциальной прозе Ж.-П. Сартра появляется модель человеческого одиночества, в которой его персонажи существуют в нескольких пространствах: социальном, культурном и межличностном. Герой Анри, Шеффера и Бежара — одинокий, в сущности, загнанный в угол человек, страдающий от агрессии парного женского персонажа, стремящийся к уединению (буквально: к избавлению от множества сковывающих его по рукам и ногам канатов, свисающих с колосников). Бежар утверждал, что, отмечая фабулу, он не приходил к абстракции, а «...соприкасался с плотской правдой, робостью, страхом, наслаждением, с очертаниями смерти» [1, с. 43].

Сотрудничество Анри с Бежаром было многократным. Известно, что они впервые встретились в 1954 году. Шеффер и Анри пригласили Бежара в свою студию после одного из спектаклей [3, р. 106]. До того момента Бежар ничего не слышал о конкретной музыке. Во время его первого визита в студию Шеффера именно Анри предложил Бежару адаптировать «Сим-

¹ М. Каннингему принадлежит иная версия этой симфонии (1952). Дж. Баланчин также в 1973 году ставил хореографические вариации на музыкальные «Вариации для двери и вдоха» (фр. «Pour une porte et un soupir») П. Анри. Из этого следует, что экспериментальное направление конкретной музыки, обладавшее яркой кинематографичностью образов и необычным ракурсом развития музыкальной композиции, вызвало интерес у хореографов, ищущих новые формы.

фонию для одинокого человека» для балета, а Шеффер предложил Бежару поставить спектакль на их совместную композицию «Орфей» (фр. Orphée) [3, p. 106].

«Симфония для одинокого человека», премьера которой состоялась 18 марта 1950 года в Парижской консерватории (фр. Ecole normale de musique), представляла собой последовательность звуковых фрагментов. Первоначальная версия длилась 1 час 20 минут. Позже ее сократили до 12 фрагментов общей длительностью 22 минуты. Обновленная версия была создана П. Анри в июне 1951 года, а четыре года спустя М. Бежар поставил спектакль именно на эту наиболее короткую версию. Важно отметить, что Бежар создал в хореографии «Симфонии...» свой особый стиль динамики тела, установив его связи со звуковыми объектами, и некоторые многократно использовавшиеся впоследствии приемы.

После спешной балетной постановки «Симфонии для одинокого человека» 1951 года П. Анри и М. Бежар продолжили творческое сотрудничество: Бежар поставил два балета на ранние музыкальные произведения конкретной музыки: «Концерт двусмысленностей» (фр. Concerto des ambiguïtés, 1950) и «Астрологию» (фр. Astrologie, 1953). У Бежара оба получили новые названия: «Путешествие к сердцу ребенка» (фр. Voyage au cœur d'un enfant) и «Чародейство» (фр. Arcane) соответственно. Специально для бежаровской постановки П. Анри создал одноименную композицию под названием «Напряжение» (фр. Haut Voltage)².

В основе постановки — сценарий, созданный Пьером Раллисом, другом Бежара. В центре — история молодого человека, над которым доминирует женщина, обладающая некой сверхъестественной силой. Она показывает магические загадочные представления. Высокое напряжение — невероятная сила энергии женщины, которая притягивает к себе юношу и убивает током его невесту, вставшую на ее пути. Когда молодой человек находит свою возлюбленную мертвой, он, в отместку, забирает жизнь женщины — обладательницы магической энергии. Эта пьеса — 22-х минутная композиция, созданная в 1956 году путем записи голоса самого П. Анри. Вторая версия композиции была создана в 1959 году после того, как Анри покинул RTF («Radio Television Franchise») Шеффера и приступил к работе в собственной студии. В течение этого периода он понял, что для развития конкретной музыки необходимо использовать электронику. Пьер Анри упоминает «Напряжение» как первую работу, в которой он искал особые тембры в сплаве акустических и электрон-

² Балет впервые был поставлен хореографом Дж. Шара. Балетная труппа выступала в марте 1956 года в Оперном театре города Метц во Франции. Эта постановка была также неоднократно показана в исполнении балетной труппы Бежара. Спектакли шли в исполнении обеих трупп и не только во Франции, но и за рубежом.

ных звуков. Он говорил: «Квинтэссенция сочетания электроники, искусства шума и особого инструмента, который я назову электроакустической музыкой» [3, р. 68].

Почему М. Бежар сыграл такую важную роль в творчестве П. Анри? П. Анри не только писал музыку к хореографии Бежара, но также сопровождал балетную труппу на гастролях в качестве звукорежиссера в 1950-х годах. Непосредственный контакт с труппой помог ему открыть мир танца и понять специфический творческий процесс его создания. Анри писал: «Я постоянно был рядом с ним [с Бежаром], в качестве звукорежиссера. Я приходил на репетиции, и даже когда не соглашался с тем, что он делал, я все равно многому учился у него. Благодаря этому у меня возникла идея сочинять музыку для хореографии, хотя не было намерения писать для танца изначально. Возможность увидеть, как творит хореограф [Бежар], с тем, чтобы идти по его следам, дала мне множество идей о динамике движений, лежащих в основе музыкального жеста». <...> После «Симфонии для одинокого человека» ... и других балетов, следовавших за «Симфонией», я понял, что музыкальная фразировка и артикуляция могут быть объединены с ритмическим жестом. Как и в «Напряжении» я сочинял, в соответствии с тем, что происходит, в момент рождения хореографии. Итак, когда я адаптировал «Тибетскую книгу мертвых» для музыкальной композиции «Путешествие» (Le Voyage), я сначала сделал сценический раздел, который изначально мыслился мной как хореографический. Я буквально сразу же почувствовал свое «Путешествие» именно как балетную музыку, и это стало ее подлинной природой» [3, р. 64; 98].

В балете «Путешествие» интерес Анри к танцу, кажется, достиг своего предела. «Путешествие» — это квази-медитация, вдохновленная текстами «Тибетской книги мертвых»³. П. Анри первоначально концептуализировал идею для труппы Бежара. В начале 1961 года Бежар искал тему для балета по заказу Кёльнской оперы. П. Анри предложил Бежару адаптировать буддийские тексты. Премьера новой версии балета состоялась в апреле 1962 года. Затем была создана вторая версия «Путешествие-2» (Le Voyage II), исполнявшаяся годы спустя.

Семь частей музыкальной композиции «Путешествие» составляют целое произведение, полный цикл. Первая и последняя (седьмая) части симметричны друг к другу:

I. Дыхание – 1.

II. После смерти – 1. Гибкость и мобильность обратной связи
(эффект Ларсена).

³ «Тибетская Книга мертвых» («Бардо Тхёдол») — это рассказ о сорока девяти днях (семи неделях, семи циклах по семь дней) промежуточного состояния после смерти.

III. После смерти – 2.

IV. Мирные божества.

V. Раздраженные божества.

VI. Полет.

VII. Дыхание – 2.

Главный герой постановки, как и в других балетах Бежара, — Анри. Это «Человек», осуществляющий мистическое путешествие «после своей физической смерти». Другие персонажи: три Гуру, мирные Божества, раздраженные Божества и люди с улицы. Название второй части — «Плавность и подвижность Ларсена» — указывает на принципы обратной акустической связи, которые, как известно, были впервые обнаружены датским ученым Сореном Абсаломом Ларсеном (отсюда и пошло и название эффект Ларсена) [3, р. 104].

Обратная связь почти всегда считается нежелательной, когда она возникает с микрофона с использованием системы звукоусиления или системы громкой связи. Однако этот «нежелательный эффект» для конкретной музыки становится особым приемом. Следует также подчеркнуть, что интерес Бежара к буддийской культуре и к мистическим образам был постоянным: его привлекла композиция К. Штокхаузена, его «медитативная музыка» вокального секстета «Стриминг» (Stimmung, 1968), давшая название «Балету XX века» М. Бежара (11 участников, 1971). В этой композиции Штокхаузен озвучил через обертоновое пение, напоминающее пение тибетских монахов, все существовавшие в человеческой истории имена божеств. Их перечисление и соединение со стихотворными текстами, в том числе созданными и самим Штокхаузенем, — это около 70 минут звучания.

Бежар также сотрудничал с японским композитором Т. Маюзуми в период создания балета «Кабуки». Бежар соотносит черты балетной классики с пластикой Кабуки и кукольного театра Бунраку. Маюзуми, окончивший Парижскую консерваторию, также связан с конкретной музыкой. В Японии он основал экспериментальную группу «Трое», экспериментировал с конкретной музыкой. Одним из первых в Японии обратился к электронной музыке. Его музыка испытала влияние Э. Вареза. А начиная с 1957 года, Маюзуми вернулся к национальным традициям и философии буддизма.

Пение хора буддийских монахов в Симфонии Нирваны (Nirvana Symphony) придает ему особый характер из-за уменьшения частотных скачков между соседними мелодическими тонами. Балет Бежара дал Маюзуми возможность объединить традиционную японскую музыку с современным звуковым контекстом. В театре Кабуки танцевальная музыка существовала в пространстве между традиционной музыкой кото и сякухаси и звуковыми объектами, присутствующими в новой музыке.

В конце 1960-х – начале 1970-х годов П. Анри и М. Бежара пути разошлись.

Об этом, в частности, в 2004 году Анри сказал в интервью Пастори. По его словам, между композитором и хореографом появились разногласия из-за новых музыкальных пристрастий последнего: «Был период, когда Бежар хотел пробовать любую музыку в качестве основы хореографии. Вот почему он больше не работал со мной, а нашему прежнему тандему предпочитал сотрудничество с молодым композитором Хью Ле Барсом (1950–2014), который для меня, скорее, — композитор песенной музыки и рекламы. Морис привык к очень регулярному ритмическому рисунку, в то время как мои ритмы — иррациональны. Они не созданы для танцев, если мы не можем найти иных соответствий для взаимодействия, как это было в «Симфонии для одинокого человека». Он потерял это ощущение. <...> Он больше не чувствует мою композиторскую работу и музыкальную темпоральность моей музыки» [4, р. 10]. Тем не менее Анри подчеркивал, что Морис Бежар был для него исключительным хореографом, использовавшим его музыкальные произведения.

В главном произведении творческого тандема П. Анри и М. Бежара, балете «Симфония для одинокого человека», есть главные герои (Мужчина и Женщина) и «Другие» (семеро танцовщиков). Эта постановка, определенная в жанровом ключе своим музыкальным первоисточником как симфония, — синтетическое действо, в котором и звук смонтированных магнитофонных лент, служащий основой конкретной композиции, и хореография подчиняются логике кадрового монтажа фильма. Они предстают в синкретическом единстве, направленном на философское осмысление феномена одинокого человека, воплощенного Сартром в экзистенциальной философии. Тщетность человеческого существования, невозможность единения с другими — это лишь одна из философских идей Бежара. Его познавательные интересы невероятно разнообразны: помимо экзистенциальной тематики, его увлекал и восточный мистицизм, и идея «мировой музыки» Штокхаузена в его «*Stimmung*», и множество проявлений человеческого и божественного. В центре системы взглядов Бежара всегда находится человек, однако, его суть различна: это и человек-одиночка, сверхчеловек.

Идея сверхчеловека Ницше — это стремление к власти и господству, в котором воля — основа мира, состоящего из случайностей, наполненного хаосом и беспорядком, а сверхчеловек — это носитель новых ценностей, норм, моральных установок. Предназначение человека и его сущность — основная тема творчества Бежара, в которой человек представлен в различных философских проекциях. Выявить, какая из них для самого хореографа представляется подлинной, определяющей его сущность, невозможно, в особенности, имея в виду динамичную трансформацию жизненных взглядов Бежара, которая отразилась не только в его стилистических модуляциях, но и заставила

изменить его музыкальные предпочтения.

В 1964 году Бежар создал спектакль на музыку Девятой симфонии Бетховена. Прологом служит поэтический текст Фридриха Ницше, сопровождаемый звуками ударных инструментов. Цитата из Ницше служит эпиграфом к его автобиографии [1, с. 2]: «Да пропади пропадом день, когда мы не танцевали хоть раз! Да не уверуем в истину, рядом с которой нет места хоть одному взрыву смеха», — цитирует он «Так говорил Заратустра». Он посвящает Ницше балет, поставленный его труппой в 2005 году под названием «Заратустра — песня танца». Он признался, что всегда был увлечен философией Ницше. Этот балет — настоящий гимн телу танцующего человека, сквозь века, расы и цивилизации. В качестве музыкальной основы балета использованы произведения Генделя, Вивальди, Бетховена, Вагнера, Малера и Штрауса, этническая музыка Греции, Ирана и других стран. И здесь, в Девятой Симфонии, Бежар также не мог обойтись без Ницше, точнее, его эпиграфом к шиллеровской «Оде к радости». «У меня было ощущение, будто я участник эстафеты, ...в руке неожиданно оказался факел, переданный мне Бетховеном» [1, с. 159]. Для Бежара Девятая симфония Бетховена — это своего рода «религиозный обряд», который ему не хотелось представлять ни в языческом ключе, ни в мирском. «Мои планы должны были подчиниться конструкции Бетховена. Он давал мне всё. Вот что фантастично. ...Музыка отдает свое тело, хореограф — портной», — писал в автобиографии Бежар [1, с. 159]. Всеобщее единение, масштабный спектакль, в котором участвуют более двухсот танцовщиков на сцене, — это симфония в бетховенском понимании и одна из возможных граней этого жанра в творчестве Бежара.

«Симфония для одинокого человека» — образ экзистенциальной пустоты и ужаса, «Девятая симфония», напротив, — могущество человека, мощь человеческого единения. Было бы слишком прямолинейно полагать, что творческий путь Бежара может быть похожим на абстрактный сюжет классико-романтических симфоний, в которых первая часть — это терзания романтического героя, а финал — жизнеутверждающее единение всех и вся. Да и «Девятая симфония» — это еще не финал. Но эти два примера, безусловно, заслуживают сравнения. Бежар не любил прямолинейности: он считал, что «автострада» — не его путь. Противоречия, «экзистенциальная дыра» Сартра, мощь «Оды к радости» и парадоксальное совпадение мыслей с текстом Ницше — это парадокс, но парадокс гармоничный, который, опять же, показывает нам одну из граней человеческого величия. О. Шпенглер в своем «Закате Европы» писал: «У человечества нет никакой цели, никакой идеи, никакого плана, также как нет цели у вида бабочек или орхидей. “Человечество” — пустое слово... Я вижу феномен множества мощных культур, с первобытной силой вырастающих из недр породившей их страны, к которой они строго привязаны на всем протяжении своего

существования, и каждая из них налагает на свой материал — человечество — свою собственную форму и у каждой своя собственная идея, собственные страсти, собственная жизнь, желания и чувствования и, наконец, собственная смерть» [6, с. 404]. В этой цитате — ключевая идея балета «Девятая симфония». Текст Ницше в прологе в сочетании с ударными инструментами на сцене звучит как конкретная музыка. Ницше — это лишь ключ к пониманию Бетховена в интерпретации Бежара, однако его подлинный смысл ускользает от нас, и мы понимаем, что речь идет о множестве индивидуумов, собранных вместе без общей цели, образующих человечество, внутри которого звучит «Симфония одинокого человека».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бежар М.* Мгновение в жизни другого: мемуары. М.: В/О «Союзтеатр», 1989. 240 с.
2. *Harley J.* Xenakis: his life in music New York. London: Routledge, 2004. 280 p.
3. *Henry P.* Journal de mes sons. Arles: Actes Sud, 2004. 202 p.
4. *Pastori J. P.* Signé Béjart et Pierre Henry: entretien avec Pierre Henry // 24 heures. 2004. Dec. 13. P. 10.
5. *Арто А.* Театр и его двойник. М.: ABC design, 2019. 208 с.
6. *Шпенглер О.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: Гештальт и действительность. М.: Эксмо, 2007. 800 с.
7. *Yoshida R.* Musique concrète and dance: Pierre Henry's collaboration with Maurice Béjart // Proceedings of the Electroacoustic Music Studies Network Conference, Nagoya: September 2017. [Электронный ресурс]. URL: www.ems-network.org (дата обращения: 05.03.2021).

REFERENCES

1. *Bezhar M.* Mgnovienie v zhizni drugogo: Memuary. M.: V/O Soyuzteatr, 1989. 240 s.
2. *Harley J.* Xenakis: his life in music New York. London: Routledge, 2004. 280 p.
3. *Henry P.* Journal de mes sons. Arles: Actes Sud, 2004. 202 p.
4. *Pastori J. P.* Signé Béjart et Pierre Henry: entretien avec Pierre Henry // 24 heures. 2004. Dec. 13. P. 10.
5. *Arto A.* Teatr i ego dvojniki. M.: ABC design, 2019. 208 s.
6. *Shpengler O.* Zakat Evropy. Ocherki morfologii mirovoj istorii: Geshtal't i dejstvitel'nost'. M.: E`ksmo, 2007. 800 s.
7. *Yoshida R.* Musique concrète and dance: Pierre Henry's collaboration with Maurice Béjart // Proceedings of the Electroacoustic Music Studies Network Conference, Nagoya: September 2017. [E`lektronny`j resurs]. URL: www.ems-network.org (data obrashheniya: 05.03.2021).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Войнова З. А. — магистрант; zlatavoynova@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Voynova Z. A. — Undergraduate Student; zlatavoynova@gmail.com