

**ПРЕЛОМЛЕНИЕ ПРИНЦИПОВ “ЭПИЧЕСКОГО ТЕАТРА” Б.БРЕХТА В  
ТВОРЧЕСТВЕ В.ЕЛИЗАРЬЕВА (на примере балетов Е.Глебова “Тиль  
Уленшпигель” и А.Мдивани “Страсти/Рогнеда”)**

*Рассматривается преломление метода “эпического театра” Б.Брехта в творчестве белорусского хореографа В.Елизарьева.*

*Анализируется влияние принципов эпического театра на формостилеобразование балетов Е.Глебова “Тиль Уленшпигель” и А.Мдивани “Страсти/Рогнеда”.*

Термин “эпический театр” был введен в оборот Б.Брехтом, немецким драматургом и режиссером. По его мнению, принципы вживания и перевоплощения, основополагающие для классической театральной системы, не способны отразить реальную картину мира. Такую возможность, по Б.Брехту, представляет “эффект очуждения”, сущность которого заключается в новом, неожиданном ракурсе трактовки привычных, обыденных событий, чем достигается “свежее”, “удивленное” восприятие зрителя.

Немецкий драматург разработал систему приемов очуждения, направленных на создание характерного для эпоса дистанцирования слушателя и рассказчика от повествования. Введение термина “эффект очуждения” провоцирует использование термина “эпический”, что содержательно соотносится с понятием театра “представления”. Наряду с эффектом очуждения основополагающими для театральной системы Б.Брехта стали принципы: 1) философичности содержания; 2) эпизации структуры; 3) “феноменальности” как самозначимости отдельных элементов постановки при подчинении их единой цели.

Названные принципы обусловили формирование метода “эпический театр” Б.Брехта, значение которого в истории искусства определяется не только его влиянием на последующее развитие драматического, но и музыкального театра. Проблема распространения метода эпического театра и его влияния на формостилеобразование музыкального спектакля и сценического произведения на настоящий момент остается малоизученной. Ее решение ограничивается анализом творчества композиторов, которые непосредственно сотрудничали с Б.Брехтом. Мы имеем в виду Г.Эйслера (Э.Краузе, И.Нестьев, В.Назарова), П.Дессау (Ф.Хенненберг, Ю.Макеева), К.Вайля (О.Триллинг, О.Леонтьева, Х.Энгельманн). Проблема преемственности метода эпического театра Б.Брехта косвенно затрагивается также в монографических исследованиях, посвященных П.Хиндемиту (А.Лаубенталь, С.Хинтон, Т.Левая, О.Леонтьева, Е.Воробьева), Г.Принцу (С.Смит, Г.Литтон, Ф.Хирш), В.Елизарьеву (Ю.Чурко). Отсутствие специальных исследований о преломлении принципов эпического театра в музыкальном театре определяет актуальность целостного изучения проблемы преломления метода Б.Брехта в белорусском балетном театре. Цель данной статьи заключается в определении специфики преломления принципов эпического театра Б.Брехта в творчестве В.Елизарьева.

В музыкально-театральном искусстве поворот от эстетики театра переживания к театру представления начался в 1920-е – начале 1930-х гг. (творчество П.Хиндемита, К.Вайля, С.Прокофьева, Д.Шостаковича) и был обусловлен влиянием драматического театра. Однако во второй половине 1930-х гг. в Советском Союзе данное направление как в музыкальном, так и в драматическом театре было прервано. Доминирующим методом становится система К.Станиславского, которая реализовывалась во всех видах театрального искусства.

Популярность творчества Б.Брехта в Советском Союзе припадает на конец 1950-х – 1960-е гг., что было связано с политическими изменениями в стране. Метод эпического театра рассматривался в контексте метода социалистического реализма. Тем не менее знакомство с театральным методом немецкого драматурга сыграло положительную роль для советского театра, поскольку обращение к пьесам Б.Брехта в силу официального признания предоставляло возможность для экспериментирования в области режиссуры (В.Пансо, М.Штраух, Э. Аксер, С.Туманов, Ю.Любимов).

Интерес к театру представления в музыкальном театре СССР возобновляется в 1960 – 1970-е гг. В этот период активно ставятся произведения И.Стравинского, С.Прокофьева, Д.Шостаковича, происходит знакомство с творчеством П.Хиндемита, К.Вайля, К.Орфа. Новые принципы музыкально-театральной драматургии, характерные для произведений вышеназванных авторов, а также влияние драматического театра и кинематографа стали теми факторами, которые обусловили необходимость изменения подходов к балетной драматургии и выразительным средствам хореографии.

В балетном театре 1960 – 1970-х гг. основополагающими становятся принципы актуальности, современности проблематики произведений, трактовки сюжета как средства “раскрытия определенной философской концепции авторов” (Ю.Чурко) [12, с. 22]. Данные принципы, перекликающиеся с театральной системой Б.Брехта, в отечественном балете находят воплощение в творчестве хореографа В.Елизарьева. Однако в силу видовой специфики балетного и драматического театров, на наш взгляд, в данном случае скорее можно говорить об аналогии, нежели о прямой преемственности метода немецкого режиссера в белорусском балетном театре.

Спектакли “Тиль Уленшпигель” (1978) и “Страсти/Рогнеда” (1995) принадлежат к разным этапам творчества В.Елизарьева. Вместе с тем в них обнаруживаются закономерности, характерные для всего творчества белорусского балетмейстера, что дает возможность на их основе провести сравнение метода В.Елизарьева и Б.Брехта.

Прежде всего с эпическим театром Б.Брехта балеты “Тиль Уленшпигель” и “Страсти/Рогнеда” сближает актуальность проблематики и заключенный в их содержании философский контекст, что позволяет определить метод белорусского хореографа как “интеллектуальный”, “философский” театр (Ю.Чурко, Т.Мушинская, В.Киселев).

Как и для Б.Брехта, для В.Елизарьева реалистический сюжет предстает лишь основой для художественного обобщения. Например, судьба полоцкой княжны в балете “Страсти/Рогнеда” отождествляется с трагической судьбой белорусского народа, его стремлением к независимости. События в “Тиле Уленшпигеле” и “Страстях”, несмотря на значительную временную удаленность, с легкостью проецируются на современную действительность. Пространство действия балетов постепенно расширяется и выходит за рамки конкретной страны, эпохи, приобретая вневременное звучание. Балетмейстер свободно интерпретирует причинно-следственные связи, временную последовательность событий. Главным для него становится стремление привести зрителя к осмыслению истории, выявить связь между прошлым и настоящим. Как подчеркивает В.Елизарьев: “Я ставлю (балеты. – А.З.) всегда о своем времени”. При этом акцентирование в балетах морально-этической проблематики, наряду с вышеназванными признаками (временной анахронизм, наличие эпического элемента) позволяет трактовать постановки В.Елизарьева как философские притчи, параболы.

Подобная философская трактовка содержания обуславливает наличие в произведениях метафор, образов-символов. Как отмечает Ю.Чурко, пластика В.Елизарьева отличается метафоричностью, многослойностью. Ей, “кажется, помешал бы четко зафиксированный конкретный сюжет, так как он закрепил бы в словах лишь одно значение многозначного музыкально-хореографического образа и, упростив его смысл, уничтожил бы почву для широких ассоциаций” [14, с. 119].

Принцип философичности содержания обуславливает акцентирование В.Елизарьевым наиболее значимых смысловых и эмоциональных моментов сюжета. Ю.Чурко определяет такой тип драматургии, как “пик-драматургию”. Узловые моменты действия фиксируются в программных названиях частей. Например, в “Тиле Уленшпигеле” – “Пылающая Фландрия”, “Рождение Филиппа”, “Рождение Уленшпигеля”; в “Страстях” – “Рогнеда – полоцкая княжна”, “Пророчество старцев”, “Любовь Рогнеды и Ярополка”. И если первый акт балетов воспринимается как экспозиция образов действующих лиц и завязка конфликта, то во втором акте происходят дальнейшее развитие и развязка сюжетной линии. Действие расширяется, достигая философского обобщения, чему содействует введение крупномасштабных массовых эпизодов – картин-“фресок”: “Бой”, “Казнь”, “Бессмертие Тиля” в “Тиле Уленшпигеле”, “Крещение Руси”, “Покаяние”, “Возрождение Полоцка” в “Страстях”.

Финальные сцены в “Тиле Уленшпигеле” (“Бессмертие Тиля”) и в “Страсти/Рогнеда” (хоровой эпилог) могут служить аналогией брехтовским “открытым” финалам.

Превращаясь в метафору, символ, финальные сцены раскрывают глубокий философский контекст произведений, выявляя их основную идею. Так, в финале “Тиль Уленшпигеля” утверждается идея вечного стремления человека к свободе, в “Страстях” – идея христианского всепрощения.

В своей теории эпического театра Б.Брехт, стремясь к единому синтетичному театральному представлению, впервые теоретически обосновал значимость всех составляющих спектакля, определив их понятием “феномен”. Принцип феноменальности в театральной системе Б.Брехта получает органичное преломление в концепции сотворчества В.Елизарьева. Хореограф акцентирует синтетичный характер балетного представления, что дает ему основание считать композитора, дирижера, художника, исполнителей соавторами постановки. Как отмечал в одном из интервью артист балета С.Пестехин: “С ним всегда чувствуешь себя соавтором” [5, с. 10].

Хореографические партии спектаклей “Тиль Уленшпигель” и “Страсти/Рогнеда” решаются в тесной связи с музыкальной драматургией произведений (Е.Глебов, А.Мдивани). Хореография балетов не иллюстрирует музыку, а выявляет ее суть, в то время как сценография (Е.Лысик, В.Окунев) предстает как визуальное воплощение эмоционального мира героев, атмосферы спектакля. В этой связи приведем слова В.Елизарьева: “Музыкальная драматургия и сценическая идут параллельно, они должны взаимодействовать, дополнять друг друга, расходиться, пересекаться. Музыкальное содержание – не единственное решение темы, а одно из решений, которое совместно с хореографическим и сценографическим решениями является необходимым компонентом единого синтетичного искусства, которым является балет” [4, с. 14].

Принцип феноменальности обуславливает логическую выстроенность “Тиль Уленшпигеля” и “Страстей”. Например, смысловая многозначность произведений, обусловленная принципом философичности содержания, подчеркивается в названиях, воплощается в хореографической лексике, в сценографии, в музыкальной партии. Так, название “Страсти/Рогнеда” может одновременно прочитываться и как необузданное, безотчетное влечение, и как отсылка к библейскому жанру, и как ретроспектива истории Полоцкого княжества. Имя “Уленшпигель” в переводе означает “я – ваше зеркало” и символизирует мудрость и комедию, воплощенные в образе Тиля [9, с. 70]. Штурвальное колесо в сценографии “Тиль Уленшпигеля” трактуется как символ власти, опутанное колючей проволокой сердце на заднике – как символ порабощения Фландрии. В декорациях “Страстей” также возникают символические изображения огненного дьявола, образы Божьей Матери, Христа. Органично в общий символический ряд балетов включается цветовое решение костюмов. Например, золотой цвет платья у Анны Багрянородной обусловлен ее принадлежностью к православной церкви, черный цвет одеяния короля Филиппа и Владимира характеризует жестокость их натуры, белые одежды Рогнеды (1-й акт), Ярополка и старцев свидетельствуют об их душевной чистоте, невинности и т.д. Вместе с тем отражение сущности образов героев не только при помощи цвета, но и его изменения, развития позволяет говорить о цветовой драматургии балетов. Например, белое одеяние Великого инквизитора сменяется красным, словно обгаряется народной кровью. Белое платье Рогнеды становится черным, траурным после гибели ее родных, близких и разрушения Полоцка.

Следует также отметить, что принцип сквозного симфонического развития в музыкальной и хореографической партиях балетов “Тиль Уленшпигель” и “Страсти/Рогнеда” уже изначально заключает в себе смысловую многозначность, поскольку лейтмотивы хореографической и оркестровой партитуры также могут трактоваться как определенные символы.

Эпическое наклонение театральной системы Б.Брехта оказывается тесно связанным с принципом эпизации, который проявляется в типологизации образов героев, в изложении содержания в начале каждой картины, в использовании приема монтажа, ослаблении интриги и сюжета, в дроблении действия на эпизоды. Все вышеназванные признаки находят преломление в творчестве В.Елизарьева. Так, действие балетов “Тиль Уленшпигель” и “Страсти/Рогнеда” состоит из отдельных номеров – эпизодов, которые выстраиваются в единую сюжетную линию на основе сквозного музыкально-хореографического развития. При этом большое значение приобретают

кинематографические приемы монтажа, наплыва, стоп-кадра. Они позволяют создать аналогичное эпосу одновременное многофабульное развертывание действия, сочетать различные временные пласты, показать происходящие события крупным планом. В результате у зрителей возникают ассоциации, которые способствуют обобщению ситуации и проецируют ее на современную действительность. С данной точки зрения важную роль играет активная движущаяся сценография, впервые разработанная художником Е.Лысыком. Отметим, что в более ранних балетных представлениях постановщики вынуждены были останавливать действие для смены декораций. Но активная движущаяся сценография позволяет не только не останавливать действие, но и выявлять его суть, подчеркивать разнообразие эмоциональные и смысловые нюансы.

С точки зрения актерского исполнения творчество В.Елизарьева, в силу специфики балетного искусства, опирается на театр переживания. Несмотря на доминирующую роль рационального, интеллектуального начала в постановках, большое значение в них приобретает и эмоциональная выразительность исполнителей при воплощении образов героев.

Общим с эпическим театром оказывается принцип типологизации образов героев. Так, в “Тиле Уленшпигеле”, “Страстях” перед зрителем возникают определенные исторические персонажи: Тиль, Неле, Рогнеда, Ярополк, Владимир, получившие в спектаклях обобщенные типизированные характеристики. Это фиксируется в программе балета “Тиль Уленшпигель”, где образ Тиля обозначен как дух Фландрии, Неле – сердце Фландрии, Филипп – коронованный паук, Инквизитор – жестокость, Рыбник – позор Фландрии. Не случайно Ю.Троян отмечал, что самая большая трудность для него в работе над ролями, которые предлагает В.Елизарьев, – “это суметь возвыситься над отдельной, конкретной человеческой судьбой и личностью” [13, с. 95].

Среди средств выразительности, как и в эпическом театре Б.Брехта, в балетном театре В.Елизарьева важное место занимает гротеск. Как правило, гротеск применяется хореографом для создания отрицательных образов, например короля Филиппа, Великого инквизитора, Рыбника, религиозных фанатиков, свиты Владимира. Гротескный образ огромного паука возникает в “Тиле Уленшпигеле”, когда в единое целое сплетаются руки Филиппа, Великого инквизитора, Рыбника.

Принципом, который можно условно определить как центробежный в методе Б.Брехта, является эффект очуждения. Он объединяет все принципы эпического театра и придает им целенаправленность. В балетах “Тиль Уленшпигель” и “Страсти/Рогнеда” в качестве приемов очуждения могут служить обращение к каноническим, т.е. получившим устойчивое значение в культуре, сюжетам и их новая трактовка; необычная хореографическая лексика – сочетание в хореографической партии классических и фольклорных обрядовых, языческих элементов; в драматургии – чередование контрастных эпизодов (хор “Господи, помилуй” в финале балета “Страсти/Рогнеда”).

Таким образом, аналогия между эпическим театром Б.Брехта и балетным театром В.Елизарьева выстраивается на основе принципов философичности содержания, эпизации произведений, создания эффекта очуждения, трактовки театрального представления как синтетического явления при равнозначности всех его составляющих. Общими также являются предпосылки введения эпических черт в драматический и музыкально-драматический театр, стремление авторов активизировать критическое мышление зрителя. Как отмечает В.Елизарьев, “судьба произведения зависит от того, произойдет ли контакт со зрителем” [4, с. 13].

1. *Брехт, Б.* Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания: в 5 т. Т. 5/2. – [Electronic resource] / Б.Брехт. – М.: Искусство, 1965. – Mode of access: [www.thelib.ru/teoriya\\_epicheskogo teatra-read.htm](http://www.thelib.ru/teoriya_epicheskogo teatra-read.htm). – Date of access: 21.04.2004.

2. *Валентин Елизарьев* / сост. и автор текста Т.В.Мушинская. – Мн.: Беларусь, 1997. – 143 с.

3. *Габрыэлян, Э.* Парытытуры лёс неспадзявальны / Э.Габрыэлян // ЛіМ. – 1978. – 31 сак. – С. 10–11.

4. *Гудзей-Каштальян, В.* Зразумець сутнасць убачанага / В.Гудзей-Каштальян // Мастацтва. – 1994. – № 6. – С. 13–19.

5. *Дашчынскі, А.* Радасць узлёту / А.Дашчынскі // ЛіМ. – 1983. – 16 верас. – С. 10.
6. *Затонскі, Д.* Зеркала искусства: статьи о современной зарубежной литературе / Д.Затонский. – М.: Советский писатель, 1975. – 343 с.
7. *Кісялёў, В.* Фартуна беларускага балета / В.Кісялёў // Мастацтва Беларусі. – 1985. – № 2. – С. 39–44.
8. *Луков, В.А.* История литературы: зарубежная литература от истоков до наших дней / В.А.Луков. – 2-е изд. – М.: Академия, 2005. – 512 с.
9. *Музычны тэатр Беларусі. 1960–1990: балет, музыка ў пастаноўках драматычных тэатраў* / Т.А.Дубкова [і інш.]. – Мн.: Беларуская навука, 1997. – 367 с.
10. *Ойстрах, А.* Спасціжэнне канфлікту / А.Ойстрах // ЛіМ. – 1977. – 16 снеж. – С. 12.
11. *Тэорыя літаратуры: в 4 т.* / ред. Ю.Б.Борев [и др.]. – М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001–2003. – Т. 4: Литературный процесс / ред. Ю.Б.Борев [и др.]. – 2001. – 624 с.
12. *Чурко, Ю.* Беларускі балет: гісторыя і сучаснасць / Ю.Чурко // Мастацтва Беларусі. – 1983. – № 10. – С. 18–24.
13. *Чурко, Ю.М.* Белорусский балет в лицах / Ю.М.Чурко. – Мн.: Беларусь, 1988. – 222 с.
14. *Чурко, Ю.М.* Белорусский балетный театр / Ю.М.Чурко. – Мн.: Беларусь, 1983. – 183 с.
15. *Чурко, Ю.М.* Линия, уходящая в бесконечность: субъективные заметки о современной хореографии / Ю.М.Чурко. – Мн.: Польша, 1999. – 224 с.
16. *Чурко, Ю.* У святле сённяшняга дня (роздум напярэдадні прэм’еры) / Ю.Чурко // ЛіМ. – 1977. – 2 снеж. – С. 10.