

Новый спектакль Саши Вальц навеян впечатлениями от России

Майя Крылова

БЕРЛИН нынче, особенно его восточная часть, — одна огромная стройплощадка. Дороги разрыты. Фасады домов — в лесах. На Парижской площади у Бранденбургских ворот, там, где стояла Стена, — котлован... После объединения Германии и перед грядущим перенесением столицы государства в Берлин немцы приводят город в порядок. Пока же сплошь и рядом вспоминается толстовское «все переверотилось и только укладывается».

Новый спектакль Саши Вальц, под названием «На земле» — в русле такого же настроения. Эмоциональные перепады столь же внезапны, как и словесные импровизации танцовщиков «на заданную тему», метафорические мизансцены и игра знаками. (По этой же причине спектакль найдёт понимание в другой малоустойчивой точке земли — в России, в Москве.)

Темы «человек и мегаполис», прежде ключевой для творческих интересов Вальц, в этом спектакле нет. На этот раз урбанистика, поставившая хорошо известную у нас «Аллею Космонавтов» — о тихом ужасе жизни в восточноберлинской панельной квартирке, заинтересовалась «человеком на лоне природы», по естественной логике развития обратясь к истокам. Мастер, за плечами которого занятия в традициях экспрессионистского танца Мэри Вигман, учеба в школе современного танца в Амстердаме, работа в авангардном Нью-Йорке и несколько спектаклей в собственной труппе «Саша Вальц и гости», в новой постановке проверяет на прочность идеалы тех, кто призывает и призывает вернуться к «естественной» жизни.

Впрочем, на спектакле вспоминаются отнюдь не Жан-Жак Руссо и многочисленные руссоисты — фигуры совершенно идилические с точки зрения сегодняшних времен. Жизнь в деревне, по Саше Вальц, скорее отсылает к жутковатым типам Брейгеля-старшего (о чем обильно писала берлинская критика) и к нашим родимым сельским типажам (что не преминет заметить критика отечественная). А Михаэль Канн-Аккерман, директор Гёте-института в Москве, сказал, что спектакль напомнил ему детство в баварской деревне...

Проект «На земле», профинансированный фирмой «Велла» и выпущенный при содействии Гёте-института, сената Берлина и правительства Москвы, — совместный, немецко-русский. Участвуют шесть танцовщиков труппы Вальц (полный интернационал по составу) и шесть актёров из московского «Класса экспрессивной пластики», руководимого Геннадием Абрамовым. (Сама Саша упорно настаивает, что спектакль «На земле» — не о России, он только навеян российскими впечатлениями, взволнованностью от «чуждости восточноевропейской культуры» и ощущением повышенной — по сравнению с Западом — религиозности славянских народов.) Истоки идей хореографа — в трехмесячных репетициях под Москвой, в Любимовке — бывшей усадьбе Станиславского. Там артисты импровизировали — пластически и словесно, и даже сами создавали сценические «ключи» действия, а постановщик сводил наработки в единое целое по принципу композитора Глинки: музыку создает народ, а мы ее только аранжируем. Потом была безумная репети-



Герои Саши Вальц в поисках утраченной истины.
Фото Маттиаса Бронеске

ционная гонка в Берлине, когда, по рассказам абрамовских артистов, последние две недели перед премьерой участники спектакля ежедневно играли (девятьюстами минут действия) не «вполноги», а всерьез, выкладываясь перед пустым залом.

В мае следующего года Немецкий культурный центр в Москве обещает привести «На земле» к нам, и тогда наши зрители увидят, что это такое — играть спектакль Вальц. Когда за вечер исполнитель может похудеть от перегрузок, словно классический танцовщик, исполняющий технически сложный балет. Артисты то и дело окунаются в грязь (покрытие сцены — настоящая земля с опилками), мокнут в воде (тут протекает мутная речка), лазают по настоящему дереву, вкопанному в сцену, посыпают мокрые тела сухим сеном, заклеивают партнерам лица скотчем, швыряют друг друга в разные стороны, не считаясь, кажется, и с болевым порогом...

Саша Вальц работает в гуще Восточного Берлина, в похожем на склад помещении под названием «Софиензале» — бывшем здании рабочих собраний, где перед пролетариями выступали Карл Либкнехт и Роза Люксембург. Здесь специально сохраняется дух неуютности, ощущение «на меня что-то давит»; сделать ремонт, покрасить облезлый потолок со стальными балками — значит разрушить общую атмосферу. И без того утопическая попытка создать изначальную «природу» на этой сцене кажется заведомо обреченной. Здесь можно лишь (что постановщик и делает) сказать о «природе, которую мы потеряли». А потом и впрямь следовать Брейгелю (слепцы ведут слепцов) и русскому присловью «рад бы в рай, да грехи не пускают».

В неком месте, состоящем из начальных элементов жизни (вода, земля, воздух, не хватает только огня), живут вместе двенадцать человек. Часть из них, в «го-

родской» одежде, группируется вокруг стола, покрытого белой скатертью, устраивая «безумное чаепитие» в ускоренном темпе, располагаясь с книгой на стуле посреди реки. Задача для зрителя: аристократы-дачники? Замученные рефлексией умники в поисках смысла жизни? Просто «хомо сапиенс» в модной теме «отрыв от корней»? Другая половина сценического населения — явно местная, деревенская: «корова» и ее хозяин, обращающий к своей Зорьке длинные монологи; заполошные бабы в пестрых юбках, грохот пустых ведер, одинокий инвалид с костылями, водка, принимаемая «из горла» бутылки... Еще — персонаж, с самого начала объединяющий «город» и «деревню» в общем абсурде, он «едет» на велосипеде, водруженном поверх пианино. Фонограмма «Квин» со шлягером «We are living together» ведет дело к главному — по ходу действия различий все меньше, сходства все больше. Корова сдвинет стол одним движением спины и обратится в Юродивого, провоцирующего окружающих на экстравагантное проявление желаний вперемежку с инстинктами; пианино побьют палкой; стог сена пойдет гулять, обнаружив под собой три пары ног; по команде «престо, престо» все начнут беспорядочно носиться по сцене, а потом петь песню на несуществующем «славянском» языке, ловко придуманном танцовщиком и автором музыки Ханом Крус Диасом де Гарайо Эснаола. (Хотя в спектакле много говорят, в том числе и по-русски, содержание реплик почти не имеет значения, во всяком случае, когда зрители их не понимают, то реагируют на попытку коммуникабельности.)

Общее стремление к опрошению оказывается сильнее внешних социальных примет. Побеждают ритуалы, придумываемые обитателями нового парадиза, которые указывают на «слепые

точки» цивилизации. Они Вальц очень беспокоят, но изжиты быть заведомо не могут. Даже в единении с природой... И танца, даже самого «передового», в этом мире не может быть — лишь пластические истерики: растражированный на двенадцать повторений бытовой жест, используемый вне обычного контекста, или, наоборот, акробатические движения, обозначающие обыденность.

Еще на стадии репетиций в России было отмечено, что с единение двух разномастных по творческому методу коллективов в одном спектакле влечет за собой новое качество для обеих половин. Пластические импровизации на тему — общий принцип первоначальной работы Вальц и Абрамова, но пальцы их пути расходятся: у нее — жесткая фиксация найденного, поиск точного жеста «навсегда», у него — свобода исполнителям творить на сцене, каждый раз изменяя основную канву пластики. Плюс неизбежное актерское начало: пресловутое «самовыражение» у российских исполнителей заметно гораздо сильнее, чем у стремящихся к «бесстрастному» актёров Вальц. По словам Саши, этот спектакль — ее первая по-настоящему групповая работа, в которой главным было создание общего из разного.

По-моему, зрелищу пошло на пользу, что остаточная разность артистов не нивелировалась совсем, не обратилась в некий международный стиль, в котором не отличить «эллина от иудея». Так рельефнее проявлена мысль «эта масса состоит из индивидов». Отчетливее чувствуется не только холод отчужденности, но и тепло контактов. Вальц говорит, что стремилась сделать акцент на «изучении природы вне нас и внутри нас». Уж чего-чего, а одномерности столь глобальная задача не предполагает. Совместный проект уберег замысел Саши от подобной угрозы. ■

Берлин-Москва