Арчер Кеннет.

9.06.03

ревю

премьера

“ХИППИ ПОМОГЛИ ВЕРНУТЬ “ВЕСНУ”

Миллисент Ходсон и Кеннет Арчер — **Газете**

Игорь и Екатерина Стравинские в Кларане (Швейцария), где была написана «Весна священная» (1911). Фото из домашнего альбома Стравинских публикуется впервые

Сегодня в Мариинском театре премьера двух легендарных балетов дягилевской антрепризы — «Весны священной» Вацлава Нижинского и «Свадебки» Брониславы Нижинской. Через месяц эти балеты будут представлены на гастролях Мариинского балета в лондонском «Ковент-Гарден». Впервые подробную историю реконструкции утраченного текста «Весны священной» известные реставраторы Миллисент Ходсон и Кеннет Арчер рассказывают Павлу Гершензону специально для Газеты.

Почему у вас возникла идея реконструировать «Весну священную» Нижинского? У этого балета дурная слава, связанная со знаменитым премьерным скандалом 1913 года.

Кеннет Арчер: Я и Миллисент занялись «Весной» параллельно и по разным причинам. Я — в начале семидесятых, после встречи с Владимиром Шебеевым, секретарем Николая Рериха. Я тогда изучал творчество Рериха, и Владимир познакомил меня с историей его жизни. Поняв, что «Весна священная» — самое значительное произведение Рериха, я занялся ее изучением. Мне пришлось связаться с множеством людей: я писал в Советский Союз куратору Русского музея Валентине Князевой; в Париже пересекся с сотрудниками Национальной библиотеки Франции, библиотек Парижской оперы; встречался с сотрудниками нью-йоркского Музея Рериха, Лондонского театрального музея, Музея костюма графства Йорк. В Индии я общался с сыном Рериха. Я продолжал исследования, пока в 1981 году со мной не связалась некая американка, которую звали Миллисент Ходсон и которой сотрудники Музея Рериха в Нью-Йорке посоветовали обратиться ко мне.

Миллисент Ходсон: В конце шестидесятых — начале семидесятых в университете Беркли стиль «хиппи» был на пике популярности — что-то вроде взлета итальянского «высокого барокко».

Вы принадлежали к движению хиппи?

М.Х.: Ну, для этого я была слишком серьезной. Впрочем, я выглядела, как хиппи. Все украшали одежду, носили длинные волосы, кучу бижутерии. Я училась в университете и параллельно изучала различные танцевальные техники. Однажды в библиотеке Беркли я увидела архивные фотографии «Весны священной» (те, на которых можно увидеть молодую Мари Рамбер и артистов дягилевской труппы). Я испытала шок: люди на фотографиях выглядели буквально как мои друзья…

Фотографии «Весны священной» показались вам актуальными?

М.Х.: Абсолютно! Там было современно все, даже то, как артисты стояли: их позы с завернутыми коленями напоминали знаменитую позу манекенщицы Твигги. Все это выглядело остромодно — просто шикарно! Эти головные уборы, макияж! Я была потрясена! Что это? В тот момент я занималась Энрико Чекетти — это классический танец, и Мартой Грэм — это modern dance. Но оказалось, что есть еще третий путь!

Я стала глотать все, что можно было прочесть о Нижинском и Ballets Russes. Мне страшно захотелось увидеть все это на сцене. Я была знакома с Бертраном Окстом — профессором литературы в Страсбурге, любителем русского балета и русского кино. Он спросил: «Почему бы тебе не заняться этим специально?» Я тут же бросила свою программу в Беркли и занялась Ballets Russes, Эйзенштейном, русской музыкой, Кандинским, Рерихом.

Вас интересовало искусство дягилевской труппы или вы сразу занялись «Весной священной»?

М.Х.: Я занялась «Весной». Но по мере того, как что-то узнавала, все больше понимала, что это не просто балет — это важнейший момент культурного процесса XX века. Чтобы понять «Весну», мне надо было понять, что делала Айседора Дункан, что делал Фокин, что происходило в ранний период Ballets Russes. «Весна священная» конденсировала все старые идеи и одновременно задавала движение вперед.

В то время в Беркли гостили Мерс Каннингем и Роберт Джоффри (знаменитые хореографы-модернисты. — **Газета**). Я рассказала им о своей идее. Каннингем знал, как использовать сценическое пространство. Он понял идею кордебалета «Весны», состоящего из солистов, — он сам занимался тем же. Мистер Джоффри боготворил Ballets Russes и взял с меня клятву, что когда я буду готова поставить «Весну», то сделаю это у него в труппе. Так оно и вышло, но только через семь лет. Я получила годовой грант для работы в Англии и отправилась в Музей Рериха в Нью-Йорке посоветоваться, к кому можно в Англии обратиться. Меня направили к некому Кеннету Арчеру. Поначалу в Лондоне мне было не до него, но письмо все же написала. В ответ получила записку, что, мол, хорошо бы увидеться. И вот он пришел. Я открываю дверь — вау!!! Я-то ожидала увидеть скрюченного старикашку из Оксфорда.

К.А.: А я — «историка балета», старую страшную каргу.

М.Х.: Короче, через шесть месяцев мы поженились.

То есть проект стал вашим семейным делом?

К.А.: Мы решили посетить все места в мире, связанные с «Весной»: Англию, Францию, Советский Союз — Москву и Ленинград, — мы были в Нью-Йорке и Вашингтоне, а также в таких специальных местах, как университет в Техасе…

М.Х.: …где нашли костюмы 1913 года с нашивками, на которых значилось, что они изготовлены в 1913 году в Санкт-Петербурге.

К.А.: Мы отправились в Индию знакомиться с сыном Николая Рериха и увидеть произведения отца. Посетили те города Англии, где можно было отыскать оригинальные костюмы, распроданные в свое время на аукционе Sotheby's.

М.Х.: Все это занимало время и повлекло серьезные финансовые издержки. Впрочем, мы получали некоторую помощь от Международного союза исследований и обменов. По этому обмену мы должны были приехать на год в Россию. Но в 1982 году возникли политические трения между СССР и Соединенными Штатами, связанные с войной в Афганистане, и поездка сорвалась.

Вы занимались не просто академическими изысканиями, вы решили реконструировать исчезнувший спектакль. Возникла проблема текста. Вы должны были найти хотя бы его следы. Какие документы вы приняли в качестве хореографического текста?

М.Х.: Основными источниками реконструкции были документы, сохранившиеся с репетиций 1913 года. Клавир Стравинского опубликован в качестве приложения в книге «The Rite of Sping Sketches». Стравинский переписал свои записи, сделанные прямо в балетном зале во время постановочных репетиций Нижинского, и опубликовал их как приложение, обозначая каждую деталь сценического действия такт за тактом. Эти пометки соответствуют «цифрам» партитуры. Вот с этими записями я и начала работать. После премьеры восстановленного балета в 1987 году Роберт Крафт, личный секретарь Стравинского, подарил мне фотокопию нот Стравинского с пометками, сделанными рукой композитора. Впрочем, они не внесли никаких существенных корректив в то, что я уже знала.

Партитура, принадлежавшая ассистентке Нижинского Мари Рамбер, исчезала несколько раз. В конце 1913 года, понимая, что свадьба Нижинского приведет к его разрыву с Дягилевым, Рамбер покинула Ballets Russes и переехала в Лондон. Она написала Стравинскому и попросила выслать ей клавир «Весны» (переложение для игры в четыре руки), чтобы записать все ремарки, которые она помнила с репетиций. Она внесла их под соответствующими тактами, а потом отложила до лучших времен. Вскоре она продала их на аукционе Sotheby's, но сохранила копию, которая к тому времени, когда я брала у нее интервью, исчезла, как она сказала, «в викторианском пространстве ее дома».

В 1982 году, после смерти Рамбер, ноты нашла в шкафу спальни ее архивариус Джейн Притчард, которая предоставила их мне для завершения реконструкции.

Итак, взаимосвязь движений и музыки в «Весне священной» отражена в записях Рамбер, Стравинского, Нижинской. Вербальные свидетельства я старалась скоординировать такт за тактом с визуальными свидетельствами, оставшимися с того времени.

Что это за свидетельства?

М.Х.: В Англии я разыскала рисунки Валентины Гросс, которая в течение четырех премьерных представлений «Весны» присутствовала в парижском Театре Елисейских Полей. Четыре вечера подряд по ходу спектакля она делала эскизные наброски происходящего на сцене. У меня оказалось восемьдесят маленьких кусочков бумаги. Я поняла, что у Гросс было четыре разных инструмента для рисования. Некоторые из рисунков были сделаны голубым карандашом, некоторые — черным графитом и так далее. Я стала составлять мозаику.

Стало ясно, что в каждый из четырех вечеров она начинала сначала. Голубым карандашом она зарисовала большую часть первого акта, а черным — конец первого акта. Другими цветами — второй акт. Я поняла, что в работе Валентины Гросс есть система. Потом во французских журналах я отыскала материалы, где Гросс рассказывала о своей мечте сделать книгу, составленную из ее рисунков по «Весне». В то время я все еще училась в университете — я видела раскадровки Эйзенштейна к его «Броненосцу «Потемкину». И я решила, что даже если я никогда не смогу поставить «Весну» на сцене, то во всяком случае смогу упорядочить эти рисунки. Все были уверены, что это безумная идея. Но если человек проделывает такое количество работы, это должно дать какой-то результат. Возможно, будет еще один грандиозный скандал. Возможно, это опять никому не понравится. Но я, профессиональный график, была уверена, что смогу сделать хотя бы книгу, а значит, моя работа уже не будет утеряна.

Я разыскала множество критических статей во Франции и Англии. В них реакция на первые представления балета — своеобразный турнир «за» и «против». Те, кто был против «Весны священной», должны были объяснить, почему они против. И в некоторой степени я благодарна тем, кому «Весна» не понравилась, им больше приходилось объяснять. В итоге я собрала огромный том критических свидетельств, который еще не готов к публикации.

К.А.: Мы нашли все, что писал Рерих, Стравинский, Нижинский, то, что писала Бронислава Нижинская. Точнее, то, что записала с ее слов дочь, Ирина.

М.Х.: Многое о «Весне» Нижинского можно понять из «Свадебки» Брониславы Нижинской. Ведь «Свадебка» была поставлена как «сестра» к «брату» — «Весне».

Мне кажется, в «Свадебке» Бронислава Нижинская прояснила некоторые пластические, ритмические, пространственные приемы, которые были нащупаны Вацлавом в «Весне», но реализованы недостаточно внятно.

М.Х.: В мемуарах Нижинская говорит, что ее словарь происходит скорее из «Игр» Нижинского. Но как свидетельствует дочь Брониславы, Ирина, мать рассказывала, что, когда Дягилев попросил ее поставить «Свадебку», она делала ее как балет-родственник «Весны». Нужно также помнить: в это время начала прогрессировать болезнь Нижинского. Бронислава не знала, сможет ли брат продолжать работу в театре.

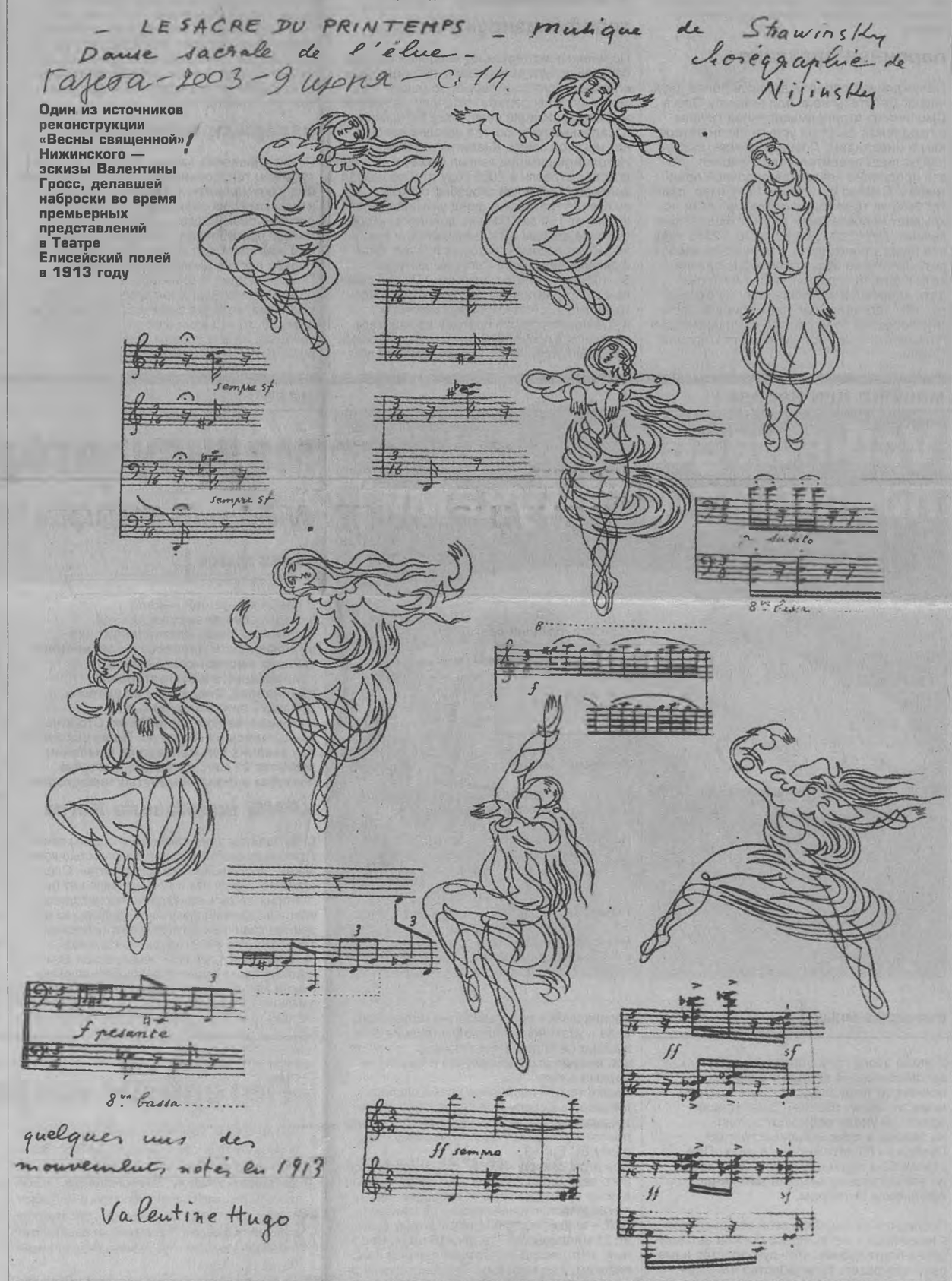
По-вашему, «Весна» — начало болезни Нижинского?

М.Х.: Многие считают именно так, но я не согласна. «Весна» — совершенно завершенная и комплексная работа, сделанная совместно с Рерихом и Стравинским. И Нижинский, безусловно, возглавлял ее. Это уже позже Стравинский написал, что Нижинский не понимал его музыки, но в 1913 году он сказал Мисе Серт, что Нижинский — замечательный хореограф. Я думаю, что болезнь началась в 1914 году, когда Вацлав был изолирован в Венгрии, в доме своей жены.

На мой взгляд, болезнь Нижинского связана и с «Фавном», и с «Весной», и с «Играми». Такое колоссальное творческое напряжение и такая творческая ломка не могли пройти бесследно. Простой балетный парень получил от Дягилева сверхчеловеческий заказ — стань великим хореографом. Такой заказ перегреет любые мозги.

К.А.: Да, но Нижинский с ним достойно справился. Сам процесс работы над «Весной» был необычным. Рериха интересовали ритуалы древних славян. Он ставил задачу отразить их в дизайне. В рисунках Рериха можно проследить будущее движение. Нижинский очень ждал этих эскизов: он начал работу только после того, как получил их. Это подтверждает Стравинский в письмах.

М.Х.: Рерих видел «Фавна» и имел представление о балетмейстерской манере Нижинского.



Один из источников реконструкции «Весны священной» Нижинского — эскизы Валентины Гросс, делавшей наброски во время премьерных представлений в Театре Елисейский полей в 1913 году

Миллисент Ходсон: «На фотографиях все было современно. Даже позы артистов с завернутыми коленями напоминали позу манекенщицы Твигги». «Весна священная» (1913)

Как восстанавливалась партия Избранницы?

М.Х.: Нижинский начал ставить «Весну» именно с этого соло. Исходя из него, строил ансамбль. Бронислава Нижинская, для которой первоначально предназначалась партия Избранницы (премьеру танцевала Мария Пильц), записала порядок и характер движений и отправила в Ленинград историку балета Вере Красовской. В 1968 году Красовская подтвердила эти записи у Марии Пильц, которая тогда еще была жива. Затем Красовская опубликовала их в своей книге. К тому же в Париже была танцовщица, которая исполняла это соло в пятидесятые годы. Я нашла ее. Она была ученицей Николая Зверева, танцовщика Ballets Russes, «толстовца», очень близкого Нижинскому человека. У Зверева была цель — записать «Весну», но ему это не удалось сделать. В пятидесятые он разучил соло Избранницы со своей лучшей ученицей Ольгой Стенц. Она показала мне это соло. Но в разговорах с ней обнаружилось, что Зверев знал также версию Мясина 1920 года. И я сразу увидела, где находился второй, мясинский пласт. Так что мне кроме реконструкции пришлось заниматься еще и деконструкцией — попытаться снять этот пласт.

Нам здесь сложно предположить, что работы по реконструкции «Весны священной» Нижинского могли быть инспирированы культурой хиппи конца шестидесятых. Эта культура пришла в Россию много позже и лишь в андерграундном изложении. Она никогда не была частью актуальной российской культуры.

М.Х.: Идея «Весны священной» — ритуал. Вот почему меня так это заинтересовало — в шестидесятые это было абсолютно актуально. Ритуал лежит в основе культуры конца шестидесятых — начала семидесятых годов. Эта культура искала истоки искусства в природе. Я это поняла и тогда, когда брала уроки техники Марты Грэм. В XX веке все новые идеи в танце обращают его к ритуальным истокам: Грэм, Вигман. Танец перестает быть зрелищем, становится ритуалом. Именно ритуальность Нижинский положил в основу композиции «Весны»: артисты расставлены спиной к зрителю и обращены друг к другу. Танец реализуется не с целью презентации. Его цель — найти источник энергии: в нас через природу. Это начало нового искусства. Это не просто балет, это попытка поиска нового стиля. Конечно, Нижинский пришел к такому пониманию благодаря Рериху.

К.А.: Дягилев способствовал тому, чтобы Нижинский изучал «новое» искусство — Гогена, Малевича, Гончарову. Именно это искусство помогло сформировать идеологическую базу балета.

М.Х.: Балетный спектакль — это текст, зашифрованный в разных кодах. У нас есть музыкальный и визуальные тексты. Есть пласт философских идей, о которых мы можем судить по выступлениям критиков, таких как Жак Ривьер, который, кстати, считал, что если в музыке «Весны» еще можно услышать что-то от Римского-Корсакова или Мусоргского, то с точки зрения хореографии «Весна» совершенно беспрецедентна. И именно Ривьер первым написал, что Нижинский вывернул наизнанку традицию Петипа.

То есть en dehors (выворотность) классического танца Петипа Нижинский сделал en dedans (стопы завернуты внутрь)…

М.Х.: Более того, если вы поворачиваете стопы en dedans, у вас кардинально меняется положение корпуса: опускается таз, появляется больше контакта с землей, возникает новая гравитация — появляется совсем другая энергетика прыжка. У меня как-то был замечательный разговор с Роббинсом, который видел, как мы ставили «Весну священную» в Opera de Paris. Он спросил: «Как вы научились сами и как вы учите других таким прыжкам?» Я ответила: «Посмотрите на эту фотографию. На ней изображен больной Нижинский в прыжке. Он уже много лет не танцует… Но, смотрите, какой подъем над землей! Прыжок идет от бедра!» Роббинс: «Сейчас я попробую!»

Закончили вы реконструкцию в 1987 году, в эпоху постмодернизма. Как в нее вписалась «Весна»?

М.Х.: В 1987 году «Весну» можно было воспринимать уже с точки зрения post modern dance. Именно хореографы-постмодернисты пытались и пытаются строить хореографический текст, монтируя блоки движений. Хореографы-постмодернисты также заинтересованы в банальном словаре движений: они приводят в движение обыденные блоки повторяющихся комбинаций. Музыка «Весны» строится именно так, и хореография «Весны» построена как повтор комбинаций. В оригинальной «Весне» идея повтора главенствует, и, возможно, именно это ведет к состоянию транса. Транс вообще — смысл ритуала. Но базовая идея постмодернистской хореографии — все-таки идея структурности. Хореографы-постмодернисты используют музыку Филиппа Гласса, Стива Райха, культивирующих идею ритуальности. Минималистская концепция, приводящая к новому состоянию человека, новым телесным ощущениям. Это идея танца Избранницы — она поднимается с каждым разом все выше и выше… Одним словом, в 1987 году реконструкцию «Весны священной» увидела публика (молодежь и критики), которая уже имела опыт восприятия оперы «Эйнштейн на пляже» (одна из первых постмодернистских опер; культовый спектакль режиссера Боба Уилсона был поставлен в 1976 на фестивале в Авиньоне. — **Газета**).

«Весна священная» Игоря Стравинского зафиксировала ключевые пункты движения искусства в XX веке — от экспрессионизма Нижинского до гиперреализма Пины Бауш. В 1987 году вы возвращаетесь к Нижинскому, и это воспринимается всеми как постмодернистский жест.

М.Х.: Мой посыл проще — возвратиться как можно ближе к Нижинскому. Да, именно культура шестидесятых годов помогла мне понять, каков был этот балет. Это совсем не значит, что «Весна» есть воплощение культуры хиппи. Просто в шестидесятые люди начинали видеть мир, как его видел Рерих, — этнографичность становилась частью культуры. Даже музыка Стива Райха… С того времени все обращаются к Индии, Африке, Бали. Эти ритуальные структуры становятся материалом искусства. «Весна» продолжает эту традицию в ретроспективе. Принцип, лежащий в ее основе, — это организация и направление энергии для достижения новых ощущений. Эта же идея владеет многими хореографами-постмодернистами. Этим заняты и сегодня — даже после всего того, что сделала Пина Бауш. И смысл нашей работы можно определить словами Нижинского, обращенными к Брониславе на репетициях соло Избранницы: «Ты танцуешь, чтобы спасти землю». Вот ее жертва.