Ноймайер Джон

Независимая газ. - 1998 - 17 марта - с.7

Никто не выигрывает с.7

17.03.98

Несколько эпизодов из балетной программы «Стокгольм — культурная столица Европы-98»

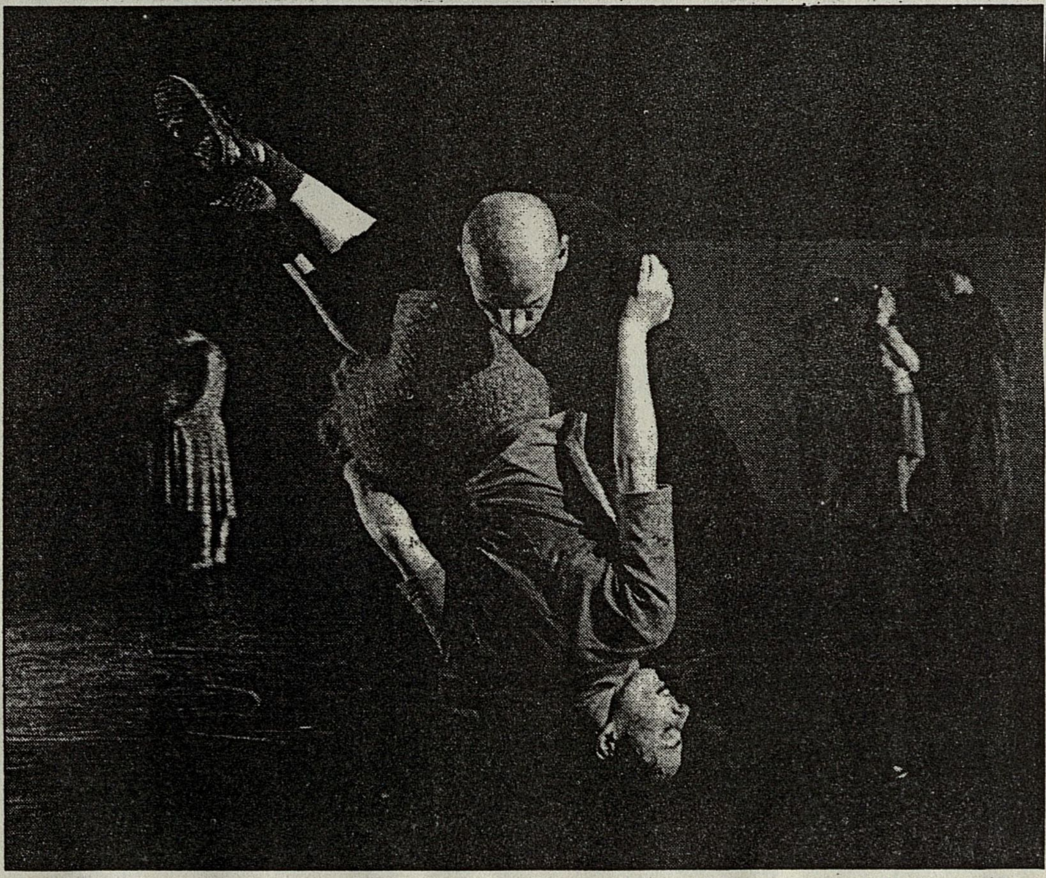
Майя Крылова

ЕСЛИ жить в Стокгольме целый год, можно увидеть все. От январских гастролей японца **Сабуро Тешитавара** (буто плюс свободный европейский танец) до декабрьских выступлений новой труппы нового [illegible]а шведской хореографии — **Пера Йонсона**. Между двумя зимами — внушительная программа: Нидерландский театр танца-3 (знаменитые балетные «старики» Килиана); гастроли Пины Бауш; новый спектакль Матса Эка и Анны Ла[illegible]ны «Жанна д'Арк»; выступление «Токио-балета» и Гамбургского балета; пластическая интерпретация Тибетской книги мертвых; юбилей Биргит Кулльберг и гала-«звезд» балета в честь прима-балерины Стокгольмской королевской оперы Аннели Алханко.

Не говоря уже о юбилее — 225 лет — этой самой оперы, по какому случаю намечен показ восстановленных балетов 20-х годов, исполняемых «Шведским балетом» — труппой, работавшей тогда в Париже... Из всего этого великолепия удалось увидеть в Стокгольме две очень значительные премьеры: три одноактных балета в «Кулльберг-балле» и постановку Джона Ноймайера в Королевской опере.

ЧТО-ТО ВРОДЕ...

После того как основатель труппы «Кулльберг-балле» «мама шведского танца» Биргит Кулльберг отошла от дел, а ее сын Матс Эк, один из интереснейших хореографов мира, подался — после восьми лет руководства материнской компанией — в свободные художники, в знаменитой труппе проводят политику приглашения «хороших и разных» хореографов. Из трех балетов, составивших премьерный вечер, только один — мировая премьера в прямом смысле слова: **«Встречное действие»** шведа **Йена Остберга**. Два других спектакля впервые были показаны в 1997 г. на Нидерландском фестивале танца: **«Ubiloz Vanilla»** бельгийского хореографа **Стийна Селиса** и **«Что-то вроде» Матса Эка.**



Квазиреалистические герои Матса Эка в спектакле «Что-то вроде»...
Фото Лесли Лесли-Спинкс

«Ubiloz Vanilla» — спектакль с «программой действия»: по мысли хореографа, это «интенсивно-гротесковая танцпьеса, полная темного сарказма и иронии, о переходе от детства к зрелости». Слово «пьеса» не предполагает ни связной истории, ни какого бы то ни было сюжета, ни явственно прочитываемой логики. «Ванильный» балет Селиса — ряд смешных картинок, где приевшийся в современных опусах «пластический абсурд» облачен в легко проглатываемые зрителем «клиповые развлекалочки», а взгляд на мир — каша из бурных, но преходящих восторгов и столь же мгновенных бурных разочарований. Как и бывает в переходном возрасте. Персонажи с воодушевлением кривляются, похожие то на виктюковских служанок, то на клоунов, то на даблоидов Тишкова. Публика, глядя на судорожные жесты и немотивированные поступки, смеется. Музыку Стравинского здесь исполняют на саксофоне; над сценой заправски летают, словно в какой-нибудь романтической «Сильфиде», а дуэты в позах, «битый небитого везет» исполняются под нашу песню про удалого Стеньку Разина.

Преувеличенная, как под лупой, субкультура молодежных дискотек и молодежного сленга (в данном случае остроумно переведенного в «сленг» пластический), «восстание масс» из тусовки и их же, масс, тусовочный конформизм. В «Ванилле» каждый персонаж в нелепых одеждах стремится к противоположным крайностям — быть в толпе и отстоять свое «я». То, с чего начинается у человека взрослая жизнь...

Постановка Йена Остберга «Встречное действие» — единственная из трех, где танцуют, а не творят данс-театр с намеком на синтез искусств. Здесь Остберг заставляет отнюдь не идеальной формы танцовщиков делать по четыре пируэта зараз и прыгать с места — с чем, надо сказать, они неплохо справляются. Название спектакля полностью исчерпывает его смысл. Классическая подготовка позволяет исполнителям делать нечто, похожее на револьтад и сочетать все пять позиций с лексикой модерн-данса, взятой из Лимона и иже с ним. При этом разыгрываются упражнения по «сценическому контакту», особо впечатляющие в момент игры со сценическими костюмами. Тянущиеся ткани стягиваются партнером с одного тела, натягиваясь на другое, синий верх взаимодействует с красным низом, как мазки кисти на картине абстракциониста.

Как и можно было предположить, спектакль Матса Эка «A Sort of» («Что-то вроде») оказался интереснее, чем опыты молодых наследников мэтра. Первое, что интересует зрителей, пришедших на спектакль: почему такое название? Когда я спросила об этом самого хореографа, Эк ответил, что многозначительный заголовок — результат растерянности. *«Конечно, это звучит странно. Я был вынужден как-то обозначить балет из-за пресс-релиза, выпущенного до постановки. Ко мне подступили с этим требованием, и я сказал: о'кей, пусть будет что-то вроде... И замялся. Так появилось название, которое впоследствии стало меня провоцировать в работе. Что-то вроде мечты или путешествия во сне и наяву, что-то вроде ликов добра и зла...»*

Персонажи спектакля как будто пришли в него из предыдущей работы Эка — радикальной версии «Спящей красавцы», где Аврора, ее родители и все принцы выглядят как рядовые обыватели в не очень-то стильных одеждах. Нелепые кофточки и сумочки, плохо скроенные пальто, короткие брюки — облик шестнадцати танцовщиков, появляющихся по очереди из-за желто-черной выгородки со странным торчащим предметом посередине: то ли фаллический символ, то ли карикатурный небоскреб в виде карандаша. Здесь обитают квазиреалистические мужчины и женщины: что-то до боли похожее на человека с улицы, и в то же время — взгляд в кривое зеркало. Узнаваемы с первого взгляда «фирменные» движения Эка: сутулые спины, свешенные впереди тела руки, как у человекообразных приматов, быстрые — точно птица клюет корм — движения шеи взад-вперед. Но — как всегда у Эка — чем угловатее персонажи, тем они трогательнее. Несуразность у него непостижимо напоминает о совершенстве, некрасивость — о красоте. В этом мире все надувают воздушные шары, и даже живот беременной — это шар, и женские груди — тоже, и когда шары лопаются, жизнь как будто из тела уходит. Остается танец с собственной тенью. Пляска женских ботинок, одетых на руки. И настроение — «там хорошо, где нас нет».

ДОСТОЕВСКИЙ ВАЖНЕЕ КОНТРАПУНКТА

В отличие от театрального мира Эка у Джона Ноймайера, поставившего в Стокгольме Третью симфонию Малера, существует четко осознаваемая иерархия ценностей, которые хоть и искажаются естественным злом, столь же естественно стремятся к самовоспроизводству и служат маяком для мятущегося духа.

Один из самых именитых хореографов мира, американец, работающий в Гамбурге, Ноймайер известен интеллектуализмом и склонностью к философствованию (влияние родины Гегеля и Канта?). Поставил себе задачей воплотить хореографически все симфонии любимого композитора Малера. Третья симфония была поставлена в 1975 году, и Стокгольмская опера — первый за пределами ноймайеровской труппы театр, где этот спектакль самим автором поставлен.

Вслед за музыкой малеровский цикл Ноймайера искусствоведы определяют как «симфонии с символическими образами и элементами сюжетности». Хоть хореограф и уверяет, что балет, как и партитура, никакой программы не имеет, а тема спектакля — музыка, Ноймайер не только сохранил принцип наименования частей партитуры «говорящими» эмоциональными заглавиями (то, что Малер сделал в черновиках и убрал в окончательном варианте), но и переименовал их заново (за исключением последней части) по своему усмотрению. Впрочем, эта идея не мешает балету быть в первую очередь музыкальной конструкцией, когда степень осознания смертным человеком бессмертных истин строго построена на переплетении симфонических тем, сложных танцевальных композиций солистов и кордебалета.

Этот спектакль вообще очень удобно описывать с помощью цитат из Малера. Вслед за ним Ноймайер сочиняет балет *«об одном: как я могу быть счастлив, если где-нибудь еще страдает другое существо»*. Недаром Малер, глубоко религиозный, но мучающийся от несовершенства мира, сказал Шенбергу: *«Достоевский важнее контрапункта»*. В хореографии — именно в силу точного следования музыке — есть то, что так раздражало многих современников Малера и так восхищает нынешних зрителей: *«смесь педантичной строгости и несвязности, отрывочности, разорванности, внезапных остановок, прерывающих разработку, паразитирующих музыкальных мыслей, перерезывающих без достаточного основания жизненную нить»* (Ромен Роллан). Есть и обилие «вульгаризмов», часто и внезапно возникающих в белоснежной канве классических па — то, о чем издевательски писал сам Малер: *«А что я не могу в своих сочинениях обойтись без банальностей — это уже общеизвестно. Но теперь они переходят все дозволенные границы... Порою можно подумать, что находишься в кабаке или в конюшне»*.

Сравнивать ряд Малера и ряд хореографа очень интересно. Сходная конструкция пирамиды со ступенями, ведущими к вершине, — но очевидная разница дружественных, но разделенных по времени почти ста годами типов мышления. Малер не дал бы первой, огромной сорокапятиминутной части эпиграфа из «Макбета» — о прошлом, что облегчает путь «к могиле пыльной». Малер не стал бы сопровождать партитуру преамбулой об агрессии и физическом желании — эти формулировки любимы XX веком (Третья симфония написана в 1895 г.). Но Малер наверняка бы согласился с идеей *«рождения движения из неодушевленной природы»* и с тем, что *«возвышенная любовь — главное и последнее, важнее ангельского пения, приключение человека»*.

Балет так и выглядит: от неподвижных масс — через вибрации кордебалета — к переживанию многообразия движений. К финальному соло. Ноймайер строит и разрушает асимметричные рисунки групп, выкладывает по кусочкам-телам мозаику, чтобы ее затем рассыпать на отдельные блестки танца. Устраивает короткие встречи и долгие проводы, мимолетности и совместные пластические бдения. Подводит зрителя к осознанию грандиозности Божьего замысла на земле — и все-таки напоминает и об истинности утверждения знаменитого современного дзэн-буддиста Судзуки: *«Никто не выигрывает. Вот за что я люблю философию»*. ■

Стокгольм–Москва