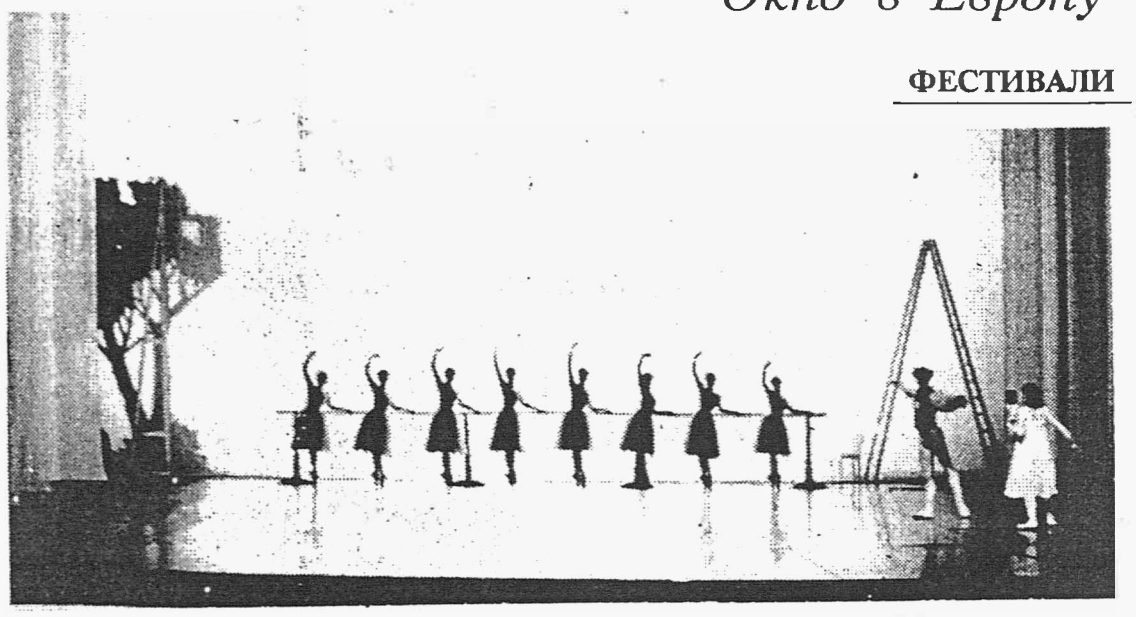


Сцена из спектакля "Щелкунчик"

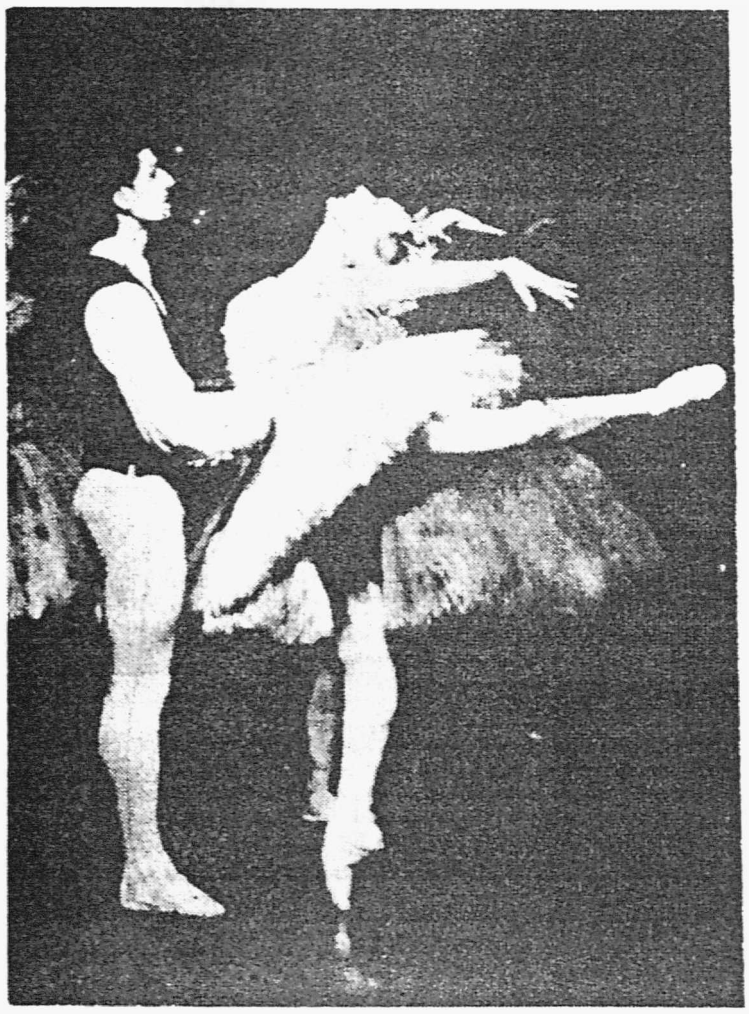
предстоит еще завоевывать - трудом. Желаете, мадемуазель Мари? Тогда - прощай, детство! Прощайте, куклы! Только работать, работать и работать! И явившийся к Маше Балетмейстер безжалостно отбирает у нее из рук Щелкунчика и протягивает вместо него пуанты. Так разрешается коллизия, так утверждается Ноймайером власть над душой не жизни, но искусства.

При всех концепционных изысках и изюминках гамбургской классики - она вовсе не дань оригинальничанью. Слишком сквозит в концепциях душевная, выношенная автором, потребность высказаться именно так, а не иначе, слишком стройная в каждой, цельная от начала до конца, система "доказательств", - так не бывает в искусственных построениях "от ума". К тому же Ноймайер не уходит от традиции, повернувшись к ней спиной. Всегда - обернувшись на нее да еще и унося в своем багаже культурный опыт прошлого. Как этот опыт начинает затем на него работать, как высвечивается в постановочных версиях классического наследия можно видеть не только на примере "Щелкунчика", в чью сценическую ткань вкраплено множество "снятых" со старых гравюр, картин и фотографий балетных мизансцен. Настоящим откровением в вопросах взаимодействия нового и старого выглядит тот ответ, какой дал немецкий хореограф в "Лебедином озере". Впрочем, полное название его балета: "Иллюзии" - "Лебединое озеро".

Ноймайер кардинально пересматривает сюжет. (Нет, не пересматривает, а заменяет на другой, оставляя лишь то, что "действие происходит в Германии", как гласит еще либретто самой первой московской постановки). Заново компонует музыкальные номера, в общем-то не церемонясь с партитурой (она и дополняется чем-то иным из наследия Чайковского, и урезается одновременно). Составляет собственный список действующих лиц. (На первом месте в нем - реальный персонаж немецкой истории, личность мятущаяся и трагическая, с ликами просвещенного властителя и гомосексуального безумца, король Людвиг Баварский, до Ноймайера взятый в герои фильма Висконти). И вводит в свой балет по принципу "спектакля в спектакле" единственное заимствование из нашего - "лебединую картину" Льва Иванова (но не современную ее редакцию, а как бы ту, архаическую, из XIX века). Итогом же всех алхимических манипуляций становится совершенно незабываемое зрелище.

"Белый акт" играет в нем примечательную эстетическую и смысловую роль. Чрезвычайно любопытна сама попытка представить его в первоначальном виде, ведь гипотетически Людвиг мог присутствовать только на "Лебедином озере" своей эпохи, а значит видеть его вот с этой пантомимой Одетты, с выходящими на сцену Бенно и охотниками, в таких вот допотопных мужских костюмах, с такими крыльями у женских... Стилизация достигает цели, завораживая атмосферой танцевальной старины так, что, действительно, вдруг чувствуешь себя перенесенной в эпоху Льва Иванова. Только чуть-чуть странно было сознавать, что дарит это уникальное путешествие в прошлое русского балета немецкий хореограф! Но зато прекрасно доносила дух стилизации солирующая в партии Одетты наша Анна Поликарпова.

И в решении непростой задачи - пропустить через образы "Белого акта" нить своего нового конфликта - Ноймайер также оказался на высоте. Мания влечения к себе подобным поставила жизнь его Людвига на грань безумия. Король томится в заточении, и лишь в своих мечтах может перенестись туда, где когда-то был. Он вспоминает театр и тот единственный женский образ, что смог однажды овладеть его душой - образ фантастической девушки-лебедя из балетного спектакля. И ему чудится, что не принц Зигфрид, а он сам вступает в танцевальный диалог с Одеттой, что он, а не принц Зигфрид дает ей клятву любви и верности. Но обрывается иллюзия, иссякает его тяга к женской красоте и король вновь во власти роковых желаний. И тогда невеста Людвига, безнадежно влюбленная в него принцесса Наталия решает явиться перед ним на бале-маскараде в образе Одетты...



Жан Лабан и Анна Поликарпова в "Лебедином озере"

Сознательно ничего опять не говорю о хореографии спектакля - блистательной! - желая акцентировать в первом знакомстве с классическими постановками Ноймайера именно интригующие их концепции.

* * *

Пласт второй. Это танцсимфонии. На "Балет-таге" чистых танцсимфоний юбиляра было две: Третья и Четвертая Малера. Но сюда, конечно же, примыкает и воплощенный в танце хоровой симфонический цикл Малера "Волшебный рог мальчика". Столь любимый им Малер всякий раз позволяет Ноймайеру погружать в глубокие симфонические воды бесконечные тоннажи танца. В Третьей симфонии тот начинает втекать в музыку сразу интенсивным потоком, словно пробужденный трубным зовом главной темы. Мужская композиция буквально наливается энергией мускулистых тел, пробующих свою силу. Возникают и мгновенно распадаются их группировки - пока только предвестие будущего разнообразия виртуозных сочленений мужских фигур - "конька" ноймайеровской хореографии. И вот проступает смысловое ядро лейттемы - маршеобразный ход со взятыми наперевес руками, с гордо вскинутой головой. Постепенно - движение за движением, словно мазок за мазком вырисовывается портрет нации - нации молодых здоровых парней. Но и здесь, в Третьей симфонии, и в "Волшебном роге мальчика" Ноймайер - американец по происхождению - не побоится показать немцам, во что способны превращать эту нацию амбиции завоевателей...

В пласте третьем - современные сюжетные балеты. Показанные на "Балет-таге" "Сон в летнюю ночь" и "Пер Гюнт" Ноймайер привозил на гастроли в Россию и имеющий глаза да видел. С тех пор они отнюдь не стали хуже. В каждом из них выступают все "сливки" труппы (воспользуюсь случаем назвать первых солисток - Джиджи Хайят, Шанталь Лефевр, Стефания Арндт, Беттина Бекман, Анна Грабка - и первых солистов гамбургского балета - Иван Лиска, Гамаль Гауда, Жан Лабан, Андерс Хельструм).

Третий спектакль из того же ряда - "Отелло". Легко обозначить его как вершину творчества Ноймайера, если бы это имело смысл в окружении всех других вершин. "Отелло" - единственный из репертуара труппы - не показывается в Штаатсопер, а исключительно - в удаленном от центра помещении так называемой "Фабрики", вполне, впрочем, ему подходящей своим сумрачным и жестким обликом. Потому что таков и сам балет - ничего беспощадней Ноймайер еще не создавал.

Балет "выложен" целыми слоями смыслов. Образы его неоднократно расходятся на реальные и метафорические ипостаси. Так, Отелло - благородный венецианский мавр в ореоле собственного достоинства (для этой своей коронной роли, думается, и был рожден Гамаль Гауда). Но рядом, под звуки африканского тамтама взвинченно носится туда-сюда черный "зверек" - живое воплощение дикого инстинкта. Также и Дездемону, подобно Весне с картины Ботичелли, сопровождают три грации, аккомпанируя ее движениям. Позднее из них выделится та, что сквозь весь спектакль пронесет в себе незамутненным отражение души Дездемоны - ее наивность, чистоту и гармонию, постепенно утрачиваемые самой Дездемоной (Джиджи Хайят).

Изначально Дездемона и Отелло - словно два "небожителя"; они притягиваются друг к другу и, схватившись взглядами, загипнотизированные чувством, отрешаются от мира, перестают его воспринимать и замечать. И мир приготовляет им возмездие.

Мир тут как тут. И это мир подонков, фашиствующих молодчиков. Мир, в котором так мало места для Дездемоны с Отелло и так много - для Яго.

Яго, примеряющего на себя роль нового фюрера. Потом, потом, не сразу. Но уже теперь следует репетировать, пробовать, чтобы срастись с любимым образом и научиться так же доводить себя до пены исступления. "Раз, два, три, четыре! раз, два, три! три, четыре! раз, два! раз, два, три!.. - вот так надо маршировать, молотить ногами эту землю, вот так колотиться в нее - с размаху, врезая каблуком. "Смирно!" Кто кричит?! Я кричу. Хочу и кричу. Все - дерьмо. И каждый в отдельности тоже. Как, кто-то - нет? Кто-то кого-то свято любит? Отелло - Дездемону? Вываляем в грязи. Дездемона - Отелло? Спустим с цепи. Пусть теперь попробуют друг с другом договориться - блудница и кровожадный зверь... Не торопись, души ее мгновенье, мгновенье, мед-лен-не-е. Пусть она умрет в твоих руках от страха. Ну вот и все. Хочешь удавиться сам? Туда тебе и дорога. Все - дерьмо..."

Фантазия слов хореографического монолога Яго (впрочем, часть из них он действительно кричит) - не фантазия его сути. Что-то подобное "слышится" в строе партии Яго - как ее создал Ноймайер и как ее воплощает, обнажая самый нерв Андрес Хельструм...

Пласты все еще не исчерпаны. Есть и четвертый - религиозно-обрядовый: "Реквием", "Страсти по Матфею", "Весна священная". Есть и пятый, шестой - балеты, балеты, балеты...

Гамбург - Санкт-Петербург

Гамаль Гауда (Отелло) и Джиджи Хайят (Дездемона)