Москва. ГАБТ 20.8.98

Независимая газета. – 1998 – 20 авг. – с.7

Гастроли танцовщиков Большого театра в Испании

АНТИГОНА ДЛЯ КСИЛОФОНА С БОЕМ

Майя Крылова

ЧТО БУДЕТ, если сыграть спектакль о неком «гуманистическом театре» на фоне старинного замка испанских аристократов? Или показать современное действо о древнегреческой героине в почти столь же древней крепости, вписывая творческие выкрутасы конца XX века в антураж римского амфитеатра? Получатся выступления – при полных залах – группы танцовщиков Большого театра на музыкальных фестивалях в Испании в августе этого года. С двухактными балетами «Антигона» и шуточный взгляд на историю Большого балета. Российские артисты танцевали в Переладе, Сагунто, Сеговии и Бенидорме. Фестивали, кстати, престижные: например, в Переладе (что в Каталонии) на ежегодном летнем международном смотре искусств, уже двенадцатом по счету, россияне выступали после Филиппа Гласса, Боба Уилсона и Альфредо Крауса, а после них должен был приехать Марсельский балет Ролана Пти.

Оба спектакля поставлены хореографом **Сергеем Бобровым.** В соавторстве с художником **Теодором Тэжиком** и музыкантом **Марком Пекарским.**

АНАРХИЯ В ДРЕВНЕМ АМФИТЕАТРЕ

Подход тридцатичетырехлетнего Сергея Боброва к истории дочери Эдипа Антигоны, вступающей в конфликт со своим дядей Креонтом из-за погребения погибшего брата Полиника, – в каком-то смысле созвучен идеям Софокла, чья пьеса – о трагическом бессилии человека перед ликом судьбы. Но это Софокл, пережившими философскую усталость Экклезиаста («Что было, то и будет, и что делалось, то и будет делаться, и нет ничего нового под солнцем»), и исторический опыт [illegible], создавшего политизированную версию «Антигоны» в 1948 г. [illegible] нашей интеллигенции, многократно обжегшейся на молоке государственных иллюзий, еще очень долго нужно будет дуть на воду. Оттого и смысловое пространство «Антигоны» – трагикомедия «заботы о народных интересах», неизбежно заканчивающейся кровью. Здесь «серьезная» история, как и в знаменитом марксовом афоризме, может повториться только в виде фарса, в перекличке неподдельной драмы и столь же искренней иронии, брутальной повествовательности и гротескового юродства. В этой зацикленной Вселенной традиционная обрисовка Антигоны и Креонта не претерпела особых изменений, сохраняя расклад «палач – жертва», но Гемон – отнюдь не только страдающий сын и горюющий жених. [illegible] идеалиста, воображающего, будто можно избежать ошибок предшественников и делать политику чистыми руками. Начав за здравие попранной справедливости, он кончает за упокой всеобщей анархии, топором в спине родного папаши и позой напившегося крови паука на отцовском троне.

«МАЭСТРО! УРЕЖЬТЕ МАРШ!»

Фон действия – тускло-зеленый с переливами и золотом. Замысел Теодора Тэжика позволяет трансформировать завесу и в сплошную стену на заднем плане, и (как было на одном из спектаклей) – громадного имперского орла, отсвечивающего мишурой псевдогосударственного блеска. Это же зрительно «подает» и белый с черным костюм Антигоны, и серовато-серебристые одежды Креонта и Гемона, и длинные юбки-хитоны кордебалета.

Спектакль начинается с появления на сцене одетых в черные плащи музыкантов Марка Пекарского, [illegible] трагедии, сопровождающих [illegible] ударными инструментами, одновременно принимая на себя роль некого «общего гласа» (взамен античного хора), а то и руководителя событий. Нет, кажется, такого предмета, из которого эти семь человек не смогли бы извлечь звук – от самого гармонического до скрежета, взвизгивания, писка и треска. Малые и большие барабаны, томтомы, бубны и хлысты, гонг и ксилофон, литавры с кратарами (античными тарелками), темпельблоки и вудблоки, а также всяческие свистелки, дуделки и верещалки, виброслэп, который в прежние времена делался из ослиных челюстей, а нынче – из современных материалов, колокольчики и совсем уже непроизносимые куика и вальдтойфель, он же львиный рев.

Из всего этого хаоса Марк Пекарский создал партитуру, в которой слились в объятии его собственная музыка, парафразы из прокофьевской «Ромео и Джульетты», [illegible] «Танца с саблями», «Калинка», русских народных песен, сочинений [illegible] Артемова и импровизаций на детской дудочке, купленной, по признанию Марка Ильича, в отделе игрушек петербургского магазина. Этот музыкальный «взгляд с прищуром» рождает соответствующее зрительское настроение (тут же вспоминается булгаковское «Маэстро! Урежьте марш!»), которое усиливается с появлением Сатиров (**Сергей Антонов,** отлично станцевавший эту партию, и **Кирилл Шулепов**). Одетые в шутовские «тигриные» шкуры-трико, эти персонажи – провокаторы, глас толпы, плывущей по течению событий, квазиплакальщицы и глумливые комментаторы. Сатиры танцуют злобное танго, построенное по всем законам смеховой балаганной традиции – лицо и зад, низ и верх меняются местами (лучший хореографический эпизод балета), приволакивают на сцену громадную корону – символ власти в Фивах. На протяжении всего действия они будут теребить и будоражить персонажей, выступая [illegible] политической интриги.

Соло – плач Антигоны, тут же шутовски сниженный сатирами с куклой – Антигоной в руках, экстатический танец упоенного победой Креонта с компанией приспешников в апофеозе танца на сцену вталкивают маленькую с табличкой на груди типа «Она стреляла в немцев». Дуэт Креонта и Антигоны напоминает игру тигра с козленком перед тигриной трапезой: почему бы не позабавиться немного? Совсем по-иному построен лирический дуэт Антигоны с Гемоном, наполненный высокими поддержками, обводками и традиционным балетным пиететом к «светлому и красивому». Танец же массовки, «олицетворяющей» зрителя пластическими «воплями» типа «Россия, ее!», будет продолжен после самоубийства Антигоны, когда озверевший Креонт соперничает в танце с озверевшим Гемоном под ритмы ударов палок в руках танцующих. Когда судьба в лице Эринии (**Алеся Хилилова**) в оргиастической пляске превозносит на чин властителя – с тем чтобы больнее скинуть с трона.

Обнаруживается, что идиллический по виду финал (маленькая девочка баюкает Антигону-куклу) – липа. Настоящий конец спектакля наступит, когда Антигона (или балерина, ее роль исполняющая) рассадит в кружок артистов, станет спиной к зрителю и деловито начнет дирижировать ударными, давая команды всеми способами – от брыкающихся ног до телодвижений мягкой части тела. Вместе с хулиганством сатиров и длинным (я бы сократила) пластически-дирижерским соло Пекарского в начале второго акта – тут маэстро демонстрирует виртуозное управление музыкантами с помощью [illegible] и ударов головой о пюпитр, – манера балерины обыгрывает сатирическую гримасу, задающий лейтмотив спектакля.

Сергей Бобров, неоднократно и публично называющий себя учеником Юрия Григоровича, унаследовал от своего учителя интерес к этическим проблемам в балетном спектакле, несомненную культурность постановочного решения (умело обыгранные приемы античного театра, например, тяга к «перипетии» – внезапной перемене в развитии событий, или к элементам «пирозии» – представления с танцами, и сатировской драмы). А также – вкус к четко выстроенной и логичной режиссуре балетного спектакля: все в порядке с умением наращивать и «спускать» кульминацию, держать динамику, сопоставлять хореографические темы. Желание мастерить действие как монтаж законченных эпизодов в общем взаимодействии формирующих хореографическую идею, стремление к «крупному», широкому жесту, классической лексике, прослоенной всяческими танцевальными «просторечиями», и малая любовь к нетанцевальным пластическим решениям. Это тот самый случай, когда заветы трансформированы в собственное видение, отличающееся гораздо большей жесткостью, меньшим идеализмом и повышенным вниманием к эстетике эпического театра.

Плач Антигоны (Марианна Рыжкина)

Сатиры (Сергей Антонов и Кирилл Шулепов) танцуют танго.

МАТЬ-ГЕРОИНЯ В РОЛИ АНТИГОНЫ

Марианна Рыжкина (Антигона) тонка и невесома, даже и знающим людям не верится, что у этой балерины двое детей (количество, по балетным меркам претендующее на присвоение звания мать-героиня). Танцующая на пуантах, она трактует свою героиню точно по ремаркам Брехта: «*ВОПРОС. Роль начинается с жалобы, кончается угрозой, а в промежутке почти ничего, кроме спора, нет. Не должна ли поэтому исполнительница показать женщину от природы краткую и строптивую? ОТВЕТ. Нет, только сердечную женщину, которая ведет себя так, если с ней такое случается*». Атмосфера сосредоточенности, с которой она проделывает свои батманы, – контраст неровному Гемону (**Константин Иванов**). Пожалуй, это лучшая роль танцовщика, открывающая новые артистические возможности (в родном театре артист специализируется преимущественно на партиях принцев и аристократов, пользуясь случаем, хочется пожелать им более утонченных манер). Запоминаются бесподобные прыжки-полеты (Бог щедро наделил Иванова даром профессиональности) и пластический переход от нежности к тщательно скрываемой жажде диктаторства, коей смерть Антигоны послужила отличным поводом для проявления.

Солист Московского музыкального театра **Виталий Бреусенко** мощный и напористый, в роли Креонта похож пока на «авторитета», проводящего разборку: [illegible], конечно, любопытная подача. Вот только требует решительной перестройки концепции спектакля. С Антигоной – зарвавшейся, отказывающейся платить дань. С Гемоном – паханом конкурирующей группировки. И с сполоумевшим толпою фиванцев, уже попутно не получающей честно заработанные драхмы.

«ОНИ СДЕЛАЛИ ТУР ДЛЯ СБЛИЖЕНЬЯ НАТУР...»

Второй спектакль, показанный на гастролях «Нового поколения Большого» (девиз труппы) и сделанный буквально накануне поездки, – [illegible] описывать цитатами. Подойдет что-нибудь из английской абсурдной поэзии: «*Сардонический джентльмен под Куинси! Вальс повели с крупной трупою кумушки./ Они сделали тур для сближенья натур/ в ярком свете под городом Куинси*».

Спектакль «Русский балет: ударный взгляд из двадцать первого века» (за сутки – театрализованный гала-концерт) уже игровой несуразностью названия навевал воспоминания о посещении накануне театра-музея Сальвадора Дали в Фигерасе. И твердую же парадигму задал испанский сюрреалист современному искусству: Представление построено в точности по его завету: «Объективность – в слиянии того, что всеми силами противится слиянию». Музыка Минкуса и Чайковского, переложенная для ударных Пекарского. Героические потуги последнего, изо всех сил (и оттого с переменным успехом) смиряющего горячие музыканта, чтобы играть «в ногу» танцовщикам. Попурри из закулисной жизни артистов балета, вынесенной на сцену, разнокалиберных номеров классической и современной хореографии, шутовских сценок, призванных скрепить балетные номера в единое целое, короче говоря, набор «скелетов в театральном шкафу», радостно вываливаемых на зрителя.

Впрочем, сама хореография никакими переменам постановщика не подверглась (как признался Сергей Бобров, «на принципы в классике рука не поднимается»). Веселого нахальства хватило на то, чтобы вывести двух Конферансье, внешне и повадками заимствованных из «Золотого века» Юрия Григоровича, станцевать «Русскую» Голейзовского после «Пахиты» из «Раймонды», сместить «Гопак» из «Тараса Бульбы» с отрывком из «Спартака» (в «Пахите» и «Спартаке» делал [illegible] Константин Иванов) и джигу из «Дон Кихота» – с вальсом из все той же «Антигоны». И под сладкие звуки арии Керубино из оперы Моцарта «Свадьба Фигаро» выйти в финал, где восточно колоссы покинут «танцуя» величественно все». На вершине этой пирамиды – два па-де-де из «Пламени Парижа», где солировали стажер ГАБТа нежная кореянка Бэ Джу Юн и Виталий Бреусенко, блеснувший техникой, и из «Дон Кихота» – тот же партнер вместе с Марианной Рыжкиной.

Поскольку (по техническим причинам) сам постановщик впервые увидел свой спектакль в полноценном виде и с надлежащим светом лишь в Испании, и учитывая проблемность маленькой и узкой сцены, – будем уповать на то, что частое исполнение сгладит все профессиональные шероховатости, а хореограф подчистит и сделает более четкими мизансцены. Тогда оригинальный замысел – избавиться от монотонной скуки обычных гала-концертов, взглянуть на них неискоренимым взглядом – получит надлежащее воплощение. Но уже сейчас испанцы получили от русских артистов подарок: обилие местного колорита. Ведь Китри с Базилем – уроженцы здешних мест. Да и танец басков должен был согреть души жителей Каталонии. Если, конечно, на спектакле присутствовал хотя бы один баск. И если он опознал в окклассиченных танцах родные коленца. ■

Барселона–Москва