



Ольга НЕТУПСКАЯ

## БУНТ И РИТУАЛ

### В БОЛЬШОМ ТЕАТРЕ ПРОШЕЛ ФЕСТИВАЛЬ «ВЕК “ВЕСНЫ СВЯЩЕННОЙ” – ВЕК МОДЕРНИЗМА»

Этой весной вопрос встал о «Весне»... О «Весне священной».

И это вполне закономерно: в этом году – сто лет со дня знаменитой, надевавшей много шума парижской премьеры. Причем сразу несколько крупных проектов предложили к осмыслению даты 1913/2013. Такова сегодняшняя потребность в самоидентификации: искусство сто лет назад и современное художественное пространство, Россия и Европа, традиция и эксперимент.

Большой театр тоже решил подвести итоги и одновременно сделать на их основе некий «вывод», проверить классику современным прочтением. В Москве прошел Международный фестиваль балета «Век “Весны священной” – век модернизма», куратором которого выступил Павел Гершензон. Длится он без малого месяц: с последних чисел марта по вторую треть апреля. В программу вошли постановки Вацлава Нижинского (1913), Мориса Бежара (1959) и Пины Бауш (1975). Каждая из этих версий была центрообразующей для своего времени, в каждой отразились противоречия и большие вопросы эпохи, в каждой – свой «сакральный» смысл. Также в рамках фестиваля состоялась столичная премьера «Весны священной» (2013) – собственная версия Большого театра, сделанная Татьяной Багановой, хореографом и танцовщицей екатеринбургского театра «Провинциальные танцы».

Фестиваль дал уникальную возможность увидеть на Новой сцене Большого «Весну свявленную» в оригинальном исполнении *Béjart Ballet Lausanne* – компании, которую создал Морис Бежар, и *Tanztheater Wuppertal* Пины Бауш. Серьезную работу – реконструкцию балета Нижинского – проделал Финский Национальный балет.

Кроме балета, вынесенного в название фестиваля, в программу вошли премьерный спектакль «Квартира»: шведский хореограф Матс Эк сделал его с артистами Большого театра. Правда, и здесь есть отсылка к балету Стравинского: Эк – автор значимой версии «Весны священной» 80-х. И еще фестивальная афиша включила несколько одноактных балетов. Швейцарская компания показала балеты Бежара «Кантата 51» и «Приношение Стравинскому» и постановку Жюль Романа «Синкопа». Финны представили балет Иржи Килиана «*Bella Figura*» и балет Йормы Эло «*Double Evil*». Но все же основной интерес оказался сосредоточен вокруг сценической истории партитуры Стравинского.

Концепция балетного фестиваля Большого театра – ретроспектива выдающихся постановок. Казалось бы, перед нами те знаковые примеры театральных, культурных, социальных явлений XX века – не единожды виденные, о которых уже все сказано-пересказано и написано.

Но в данном случае весь смысл события как раз в этой его

## Новый театр, старая сцена



ретроспективности – возможности посмотреть сегодня, уже на расстоянии, назад. Присмотреться, к чему же в итоге вели все эти пути и направления, на что указывали векторы и к чему подводила отмеченная заданность: «век модернизма».

Парижская премьера «Русских сезонов» в театре Елисейских полей обернулась грандиозным скандалом. В буквальном смысле битва,

которая развернулась в зрительном зале, в то время как на сцене шел спектакль, давно стала одной из хрестоматийных глав истории культуры. Освистанные артисты; музыка, которую заглушали крики зрителей; Дягилев, дававший приказание осветителям то зажигать, то тушить свет в зале; публика, озверевшая от нестерпимых неблагоприятных и тяжких ритмов...

«Квартира».  
Большой театр.  
Сцена из спектакля

Мария Александрова,  
Александр Смольянинов.  
«Квартира».  
Большой театр

Диана Вишнева,  
Денис Савин.  
«Квартира».  
Большой театр

## *Pro настоящее*

Интересно, что 1913-й вообще оказался отмечен таким «варварством»: в этом же году, на месяц раньше премьеры «Весны священной» концерт Шенберга в Золотом зале венского «Музикферайна» закончился настоящим публичным мордобоем. Видимо, витавшие в воздухе непривычные диссонансы пробуждали в благополучной буржуазной и светской публике, господах во фраках и дамах в кринолинах какие-то потаенные животные инстинкты. Вспоминая премьеру «Весны», Николай Рерих предположил, что в этот самый момент люди находились в состоянии внутренней экзальтации и выражали свои чувства, как самые примитивные дикари из племен. Правда, с точки зрения Рериха, этот дикий примитивизм не имел ничего общего с утонченным примитивизмом наших предков, для которых ритм, священный символ и утонченность жеста были великими и святыми понятиями.

И действительно, этот «утонченный примитивизм» выделял художникам иначе – острое ощущение необходимости обратиться к «первоосновам» определяло время. Например, в эти годы Дягилев очень увлекался Гогеном, его сильным и красочным примитивизмом<sup>1</sup>. И такой же «примитивный» балет, положенный на русский, славянский фольклор он мечтал создать.

Важен не только факт вопиющего происшествия на премьере – но и его роль во всем последующем движении искусства. Премьера «Весны священной» 1913-го года обозначила наступление некалендарного XX века. «*Le sacre du printemps*» – французское название постановки – оказалась «сакральной» и знаковой

партитурой и моделью театрального спектакля. Созданный в рамках русской антрепризы в Европе проект кардинально изменил привычную европейскую художественную структуру. Конечно, нужно учитывать, что возник он не на пустом месте, да и параллельно шли схожие процессы в искусстве, музыке, театре и танце. Таковым был рубеж веков – слом эпох и культур, смена менталитетов и ментальности – время любования сумеречным «упадком» и вместе с тем в России и Европе небывалое возрождения всех искусств для «новой жизни». Дягилев почувствовал эти подземные вибрации и толчки.

В «Весне священной» удивительно совпали многие слагаемые, притом, что у каждого из авторов была собственная творческая предыстория. Для Стравинского эта работа стала последовательным продолжением «русской темы». После сказочной «Жар-птицы» и ярмарочного «Петрушки» – ритуал весеннего жертвоприношения, который совершается в условно-вымышленном языческом мире. Сюжет то ли приснившийся, то ли придуманный – в воспоминаниях есть разные версии. Сам Стравинский революционность «Весны» отрицал: для него понятия «революционного» и «разрушительного» были тождественны. Его партитура не разрушает, не порывает с традицией – а продолжает ее, пусть даже и языком, «грубым в своей новизне»<sup>2</sup>. Работа над балетом шла вместе с художником и одновременно соавтором либретто Николаем Рерихом. Рерих, с его интересом к Востоку и мистике, определил внешнюю форму диссоциирующей и странно-ритмической реальности Стравинского. Все это

<sup>1</sup> Лифарь С.М. Дягилев и с Дягилевым. М., 2005. С. 320.

<sup>2</sup> Стравинский И. Хроника. Поэтика. М., 2012. С. 175.

## Новый театр, старая сцена

совпало с планами Дягилева: чуть ранее – одновременно с премьерой «Послеполуденного отдыха фавна» – он решает изменить вектор «Русских сезонов». Во-первых, несмотря на сумасшедшую популярность антрепризы в Европе, он понимает исчерпанность романтического балета Фокина, его мир-искуснического импрессионизма. Во-вторых, он принимает решение сделать из Нижинского, гениального танцовщика фокинских балетов – хореографа. Превратить своего фаворита в художника, в автора; при этом важно учитывать, что роль Дягилева в качестве «соавтора» балетов Нижинского может быть значительной – во многих воспоминаниях речь идет о тех смелых мыслях, «которые составляли кредо Дягилева и которые Дягилев упрямо и старательно внушал»<sup>3</sup> Нижинскому. Притом, что сам Дягилев был даже не дилетант, а просто несведущ в вопросах танцевальной техники. Но пришло время разогнать застоявшуюся кровь: хореография «Весны» с ее отсылками к фокинским экспериментам – гротескным сценам «Жар-птицы» и пантомиме «Петрушки» – сказала «новое слово».

На смену импрессионистическому, романтическому театру пришел век экспрессионизма, с его причудливыми и яркими красками, «некрасивой» выразительностью «мазков» и «движений» – сведенные носки, тяжелые и рваные ритмы, приземленность. Все это стало приметам нового ритуала: театр обратился к первоосновам человеческого бытия, и они оказались темными, неизведанными. Художник столкнулся со своей «тенево́й» стороной – той, которую

раздирают жуткие внутренние противоречия. Танцоры в напряженном ритме совершаемого обряда утаптывали сцену, а вместе с ней и землю... Пришло время искусства художественного, личного, эмоционального откровения и диссонанса. На сцене творился «деструктивный» с точки зрения традиционного театра мир – и законы, по которым он создавался, были определены исключительно мировосприятием художника и творца, его душевными травмами и психическими контрастами, причудливыми образами его и общечеловеческого «скрытого» бытия.

Совпало многое: фольклор, миф, язычество, русское искусство, ритуал; «психоделическое» визуальное решение Рериха и новая музыкальная структура Стравинского; ритмопластика Нижинского и дерзкий ход импресарио Дягилева – скандал как механизм для создания успешного и громкого проекта. Образная структура «Весны священной» заключит в себе основные, смысловые коды культуры XX века: жертва; агрессивное сообщество, среда; агрессия, разрастающаяся до обобщающего символа, особенно в сочетании агрессия и секс; противостояние полов; прозябание, одряхление, чувство приближающейся смерти и одновременно пробивающийся через промерзлую зимнюю почву «весенний росток», предчувствие обновления; индивидуум и социум – в их конкретном или предельно условном противопоставлении. Темы и образы романтизма, переосмысленные символизмом и модерном, легли в основу фундамента того языка, на котором будет говорить искусство следующего столетия. При этом, в нем кардинально изменится

<sup>3</sup> Стравинский И. Хроника. Поэтика. С. 41.



значение обозначенных тем и образов: искусство никогда больше не будет антропоцентричным, а человек – «венцом всех творений». Дягилев уловил этот кризисный момент слома эпох и культур: и на его руинах и осколках начал строительство нового здания. Декаданс и одновременно ренессанс «*fin de siècle*», конца века, распахнули двери в пространство нерегламентированного эксперимента. «В точности то, чего я хотел», – сразу после премьеры сказал Дягилев<sup>4</sup>.

После парижской премьеры спектакль вошел в репертуар «Русских сезонов». В начале 1920-х балет начал идти в возобновленной версии Леонида Мясина – хореограф сообщил балету большую танцевальность. Но в целом этому времени отвечали совершенно иные театральные поиски: совместные опыты Мясина и Пикассо, интерес к классическому балету

и характерным, народным танцам одного и искусство абстрагировать, преобразовать и упростить другого. И о «Весне» забыли почти на сорок лет.

О ней вспомнили в 1959-м, на «Весне священной» бельгийского Королевского театра *La Monnaie*. Постановка стала первой премьерой, сделанной только что возглавившим труппу хореографом Морисом Бежаром. Впоследствии труппа, принявшая вскоре после премьеры название «Балет XX века», полностью свое название оправдала. «Весна» Бежара оказалась спектаклем совершенно иной природы и эстетики, чем спектакль Нижинского. Правда, есть одна любопытная примета преемственности – совпадения такого рода часто встречаются в истории искусств. Известно, что Бежар решил посвятить себя балету, вдохновленный увиденной им постановкой Сержа

«Весна священная». Большой театр. Сцена из спектакля

<sup>4</sup> Стравинский И.Ф. Диалоги. С. 70.



## Новый театр, старая сцена

Лифаря, первого солиста «Русских сезонов», балетмейстера, с середины двадцатых и до последнего года существования антрепризы Дягилева. В 1959-м постановочное решение Бежара имело большую привязанность к классической традиции, чем кажется нам сегодня. Классические корни вообще важны для этого сокрушителя традиций, даже для «передового» искусства его, бежаровского периода «бури и натиска». К тому времени музыка Стравинского считается уже «классикой авангарда». Художник-постановщик Пьер Кэй создает на сцене лаконичное, лишённое примет времени, быта, этнографической принадлежности «мифопоэтическое» пространство. Причем, та часть определения, которая отвечает за «миф», несет совершенно иной сюжетный смысл и метафору. «В миг, когда частности человеческого восприятия отступают, мы должны полностью откатиться от фольклора и сосредоточиться на том, что едино для всех континентов, на всех широтах, во все эпохи: животворном человеческом начале»<sup>5</sup>. В спектакле Бежара речь больше не идет о том, как древние славяне приносят в жертву весне молодую девушку. Он рассказывает об акте любви. Так, в самом конце пятидесятых, в тон разгоравшейся сексуальной революции, раскрепощению и изживанию привычных нравственных устоев звучит гимн плотской «любви», физическому соитию мужского и женского начал. Но решена эта тема все же средствами театра романтического, поэтического. В спектакле Бежара нет физиологии полового акта, он наполнен чувственностью и Эросом, той «могучей первобытной силой»<sup>6</sup>, которая просыпается

весной. С его точки зрения «человеческая любовь в ее физическом аспекте символизирует акт творения, через который Бог создал вселенную, и радость, которую Он при этом испытал»<sup>7</sup>. Действие по-прежнему лишено определенной сюжетной линии. То ли весна, то ли «заря рода человеческого», пластика танцоров напоминает пластику... диких животных. Бежара вдохновлял короткометражный фильм об оленях, наблюдение за их брачными играми совпало у хореографа с ритмами Стравинского. При этом Бежар использует геометрические построения, располагает танцовщиков в четкие линии, круги и прочие фигуры. В этом отношении «Весна...» Бежара продолжает традиции романтического балета XIX века с их упорядоченностью и строгим хореографическим рисунком. Кульминация «Весны» – обряд жертвоприношения – превращается из очистительной крови, смерти во имя жизни в слияние плоти Мужчины и Женщины, «союз неба и земли, танец жизни и смерти, вечный, как весна!»<sup>8</sup>. Становится ясно, что открывается дверь в новый, светлый, чувственный, наполненный животворящими энергиями плоти и любви мир. И в этом бежаровский балет чувствовал свое время и передавал его глубинные толчки, пульсацию.

В Москву приехал спектакль компании *Béjart Ballet Lausanne*. В 1987-м «Балет XX века» закончил свое существование: Бежар оставил Брюссель и обосновался в Швейцарии. Сегодня коллективом руководит Жиль Роман – последний танцовщик «Балета XX века» и первый танцовщик *Béjart Ballet Lausanne*. Его Бежар определил своим преемником. Роман

<sup>5</sup> Международный фестиваль балета «Век “Весны священной” – Век модернизма». Буклет фестиваля.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> Там же.

## *Pro настоящее*

возглавляет труппу уже несколько лет и прилагает все усилия к сохранению наследия Бежара. «Весна священная» – один из прекрасных тому примеров. Спектакль не утратил своей «первичности», в нем сохранены бежаровские рисунок и решение. Но, что самое главное, в нем течет кровь по венам, у зрителя начинает стучать сердце в ритме «сердцебиения» «Весны священной». Обряд соития мужского и женского начал покоряет чувственностью и в то же время красотой и техническим совершенством театрального приема.

Но если пространство спектакля Бежара – это Эрос, то «Весна священная» Пины Бауш – Танатос. Свою «Весну священную» (уже приехавшую в Москву двадцать лет назад) Пина Бауш поставила в 1975-м, будучи всего как два года руководителем труппы театра современного танца в немецком городе Вуппертале. В этом смысле балет Стравинского опять оказался манифестом нового художественного стиля того времени – в нем сочетание театра и танца было совершенно иным. Перед зрителем действительно разыгрывается «жертвоприношение», но этот акт не имеет ничего общего ни с фольклором, ни с ритуалом. Бауш обращается к первоосновам – и это не язычество и не эротическая чувственность. Она говорит о первоосновах психического, физического и физиологического бытия человека. Агрессия, жестокость, насилие; секс как акт жестокости и насилия – вот смысловый и эмоциональный ряд спектакля. Физиология и натурализм в этом театральном бытии становятся метафорой человеческого бытия как такового: торф, толстым слоем

покрывающий сцену; актеры в тоненьких полупрозрачных туниках; запах человеческого тела; перепачканные потом и торфом ноги, спины (декорации и костюмы – Рольф Борцик). Человеческое тело показано как оно есть: маленькие груди азиатских танцовщиц, обнаженные пожилые торсы или наоборот, напряженные грудные мышцы молодых мужчин. Впрочем, для «Весны священной» Бауш характерна определенная андрогинность: мужчины сильнее, мощнее, они, кажется, привычно, отвоевывают основное пространство, но при этом женщины не уступают им в проявлении агрессии и жестокости, так что мужское и женское начала стираются – и возникает единое поле напряжения и предвкушения. Здесь есть стремление к близости – слишком уж тотальное и давящее чувство незащищенности рождается в этом «социуме», но так как защиты искать не у кого и негде – потенциальная близость заведомо обречена или невозможна. Кажется, хореография этой «Весны...» отпустила человеческое тело на свободу, и ты оказываешься лицом к лицу с первозданным движением, которое выражает похоть и страх. Приношение жертвы – не искупительный и очистительный акт, это заданность и неизбежность. Ты погружаешься в пространство абсолютной деструкции, так что смерть оказывается единственной возможностью вырваться за его пределы.

Для немецкого и мирового театра середины семидесятых такой художественный образ, с его экспрессионистическим радикализмом, оказался настоящим вызовом. Казалось бы, на тот момент повидали на сцене и не такое. Но Бауш и



ее *Tanztheater Wuppertal* открыли тот новый предел свободы, который будет определять и реформировать искусства танца и театра в течение не одного десятилетия. И сегодня «Весна священная» Пины Бауш – спектакль, который говорит со зрителем о настоящем и первичном, он соотносится с сегодняшним миром и открывает потаенное и бессознательное.

Хронологически последней версией балета Стравинского стала премьера Большого театра, которая состоялась в рамках этого фестиваля. «Весна священная» в постановке Татьяны Багановой, открыла форум, посвященный «Веку модернизма». Нужно сказать о том, что имя Багановой в качестве режиссера этого балета возникло

случайно. Партитуру Стравинского должен был ставить известный британский «хореограф XXI века» Уэйн МакГрегор.

Но в последний момент, по причинам, не имеющим к этой работе отношения, англичанин в Москву не приехал. Так возникли кандидатуры Багановой – хореографа и Александра Шишкина – художника-постановщика. Баганова – один из пионеров современного танца в России; несколько лет стажировалась в Соединенных Штатах; основатель и художественный руководитель «Провинциальных танцев». Этот коллектив – обладатель нескольких престижных наград в категории «*contemporary dance*». Причем, одну из «Золотых Масок» Баганова получила за «Свадебку»

«Весна священная».  
Большой театр.  
Сцена из спектакля





Стравинского. Вообще же это третье обращение хореографа к творчеству Стравинского – тем более странно то решение, которое Баганова предложила для постановки Большого театра. На сцене полупустое пространство – то ли зона, то ли лагерь, концентрационный лагерь, то ли какие-то задворки цивилизации... Задник – белая стена, в которую вбиты большие гвозди-крючки, на которых висит роба «заключенных», каждый крючок отмечен номером, расположены номера, правда, вне какой бы то ни было последовательности. Странные бутафорские образы населяют эту территорию отчуждения – огромные головы из папье-маше с гигантскими пустыми глазами навывкате. Такие постиндустриальные, техногенные «останки человечества», ну или

чего-либо там еще другого... Кто его знает, что может привидеться.

А видения и галлюцинации явно наполняют это пространство: то спускается шарж – лицо Стравинского с округленным в крике, вырезанным ртом; то из огромного крана, приделанного к левому порталу, выползает странная зеленая жижа; то начинает работать какой-то конвейер – прямо как в компьютерном квесте. Замкнутое пространство, мир на пустыре, после и вне цивилизации. Мрачные, грязные цвета – все в духе такой модной недавно в сети «безысходности». Впрочем, внятный театральный образ все эти приспособления не создают: сценическое пространство оказывается бессмысленно загроможденным, идея и рабочие функции каждого из упомянутых художественных

«Весна священная».  
Большой театр.  
Сцена из спектакля

## Новый театр, старая сцена

приемов и образов остаются неясными. Вместо пластической формальной структуры возникло загроможденное, бессмысленно «избыточное» пространство. В интервью Шишкин отметил тенденции сегодняшних постановочных методов: «жанры перестали фиксироваться, границы девальвируются»<sup>9</sup>. Каждый сегодня может стать художником и любое самовыражение самоценно – постиндустриальное общество любит тешить себя этой иллюзией и активно ее использует и навязывает. Но в данном случае идея сама себя разоблачила: профанацией оказалась она сама, партитура Стравинского в этом художественном решении, балет «Весна священная».

Спектакль Большого как будто бы и не балет, и не танец вовсе – эту мысль подчеркивают и Баганова, и Шишкин. Партитура и музыка в данном случае вторичны, являются поводом и фоном, музыка перестает быть иллюстрацией к происходящему на сцене пластическому действию, по мысли Шишкина, «эмоциональные иллюстративные связи полностью разрываются и сшиваются на других, более сложных планах»<sup>10</sup>. Это такой своеобразный мир в себе. Действие на сцене происходит без привязки к партитуре – но контрапункта не возникает. Парафраз в духе сегодняшнего времени: обозначить контекст, цитатность, игру со смыслами – эдакий постпостмодерн, а на самом деле – плохо продуманное и образно, и функционально театральное пространство; в хореографии масса параллелей со спектаклем Бауш, и отсутствие собственного внятного пластического образа. Цитаты из спектакля Бауш даже на уровне «физики»: у Бауш танцовщицы

утапывают торф, у Багановой – окунают волосы в корыто с пылью. Баганова делала свою «Весну» о тотальном чувстве жажды, напряженном поиске воды – из спектакля это не понятно, так что остается обращаться за подсказками к интервью. Спектакль Багановой не о ритуале, не о романтизированной плотской любви, в нем нет места ни потаенным состояниям человеческой психики, нет ни жестокости, ни агрессии полового акта – он бесчувственен и стерилен. Такая компьютерная игра, новостная лента социальной сети с иллюзией участия и сопричастности, диалога и эмоционального отклика. В итоге, ты растеряно разводишь руками – это и не скандал, и не новое слово. Но, безусловно, это примета времени и сегодняшнего театрального мейнстрима и художественной и зрительской ментальности.

Идея Багановой и Шишкина создать самодостаточный мир, существующий по собственным законам танца, ритма, пластики, действительно, вписывается в традицию «модернистских», радикальных предшествующих версий балета. И Нижинский, и Бежар, и Бауш создавали «Весну священную» вне привычных жанров и стилистических категорий: речь шла не только о разрушении незыблемых дотоле общественных устоев, но и привычной театральной структуры. Художественный мир этих балетов оказывался новой самодовлеющей, универсальной системой, которая детерминировала последующие идеи и поиски в искусстве балета и танца и других, смежных видах и родах искусства. Эти реформы каждый раз совершались людьми, только что вступившими на путь режиссерских

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Там же.

## *Pro настоящее*

поисков: так было и в случае с Нижинским, и с Бежаром, и с Бауш. Они разрушали жанровые границы балета, пантомимы, драматического театра, привычных категорий ритма, пластики, экспрессии и эмоциональной выразительности. И возникало новое. Постановочная история «Весны священной» – вот удивительный отголосок лежащей в ее основе сюжетной линии – это история смерти и возрождения. Возрождения через смерть. Но для этого нужно было все же обратиться к первоосновам.

Баганова и Шишкин в «Весне» сделать этого не смогли. Но очень хотели – и в этом возможно, главная проблема театра такого типа. Все заведомо известно: вот оно, новое, радикальное, концептуальное – ярлык привешен заранее. И здесь хочется процитировать, фрагмент лекции Стравинского для гарвардских студентов. К понятию «модернизм» композитор относился крайне настороженно: «Что же такое модернизм? Когда-то это слово не употреблялось, было даже неизвестным. А наши предшественники были не глупее нас. Не оказывается ли появление этого слова признаком упадка нравов и вкуса? В данном случае я считаю, что нужно ответить утвердительно»<sup>11</sup>. Понятия «модернизм» и «снобизм» смыкаются с точки зрения Стравинского – и эта мысль отвечает сегодняшней ситуации: «Было бы значительно проще перестать лгать и признать, что мы называем модернизмом все, что льстит нашему снобизму. Но стоит ли льстить своему снобизму?»<sup>12</sup>. В ситуации последней премьеры «Весны священной» и тенденций сегодняшних театральных высказываний, ориентированных на «современные»

язык, метафору, Стравинский оказывается более чем прав. В итоге эти поиски оборачиваются «провинциализмом» того театрального языка, на котором художник разговаривает со зрителем. А ведь с точки зрения Стравинского и всего мирисуснического круга не может быть ничего хуже «возврата к провинциальной ограниченности русского искусства»<sup>13</sup>.

Проблемы с багановской «Весной...» становятся особенно очевидными на фоне другой премьеры Большого театра – балета «Квартира», который поставил шведский режиссер Матс Эк. Это перенос знаменитого спектакля «Appartment», сделанного Эком для *l'Opéra de Paris* в 2000-м году.

В Москве премьера состоялась также в рамках фестиваля «Век “Весны священной” – Век модернизма» и давалась в один день с премьерным спектаклем Багановой. Балет положен на бессюжетную основу, которую составляют «овеществленные эпизоды»: биде, телевизор, плита, пылесосы, дверь – бытовые предметы, приметы повседневной жизни. Рядовые, типические ситуации становятся поводом для странного, фантазийного действия: ритуал повседневной жизни человека, с его бесконечными повторами, алогизмом, заданностью и непредсказуемостью. При этом абсурд и ирония формируют эти предлагаемые обстоятельства. Из бытовых обрывков возникает сакральное повествование. Каждая сцена – человеческая история, не буквальная, но ментальная, это мечта, сон – о любви, одиночестве, покинутости, страсти... Размышление об иллюзиях и иллюзорности жизни, обозначенное такими доступными,

<sup>11</sup> Стравинский И. Хроника. Поэтика. С. 210.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Там же. С. 248.

## Новый театр, старая сцена

«пошлыми» – в том смысле, что не поэтически-возвышенными – вещами, становится современным театральным высказыванием. Здесь соединяются ритуал и конкретный момент, частное и мимолетное, эмоция и просветленность. Отсюда и «произрастает» идея весеннего пробуждения, очищения, положенная в основу «Весны священной». В «Квартире» блистательно играют этуали Большого – все без исключения. Они искренне, так по-настоящему говорят на непривычном для них языке современного танца: это не только сильная техническая работа, но и настоящий драматический театр, подлинный, эмоциональный, затрагивающий. В балете два сильных «па-де-де». Танец

страсти разыгрывается у дымящейся плиты, дуэт исполняют Кристина Кретова и Александр Смольянинов. Вспыхивает искра влечения, чувства, но в этом опустошенном, выхолощенном мире она так же быстро гаснет – остается чадящая плита и синяя кукла, младенец, которую в финале дуэта герой достает из духовки, мрачное видение, символ обреченности любви в этом покинутом мире. Вот оно – то самое жертвоприношение. Сцена у двери – блестящий дуэт Марины Рыжкиной и Дениса Савина, где дверь обозначает некий рубеж, предел влечения и разлуки, момента близости и последующего долгого, неизбежного одиночества. Вот она – «Весна священная»,

Béjart Ballet Lausanne.  
«Весна священная».  
Сцена из спектакля.



*Pro настоящее*

оставленная на заброшенном пустыре современной цивилизации.

Фестиваль закрывала первая «Весна священная».

Постановка Вацлава Нижинского в реконструкции Финского национального балета. Это третья труппа в мире, представившая на своей сцене возрожденную «Весну священную». Спектакль увидел свет в 1994 году. Видимо, неслучайно, что на этот раз к дягилевскому балету обратился финский коллектив: в 1898 году Дягилев устраивал в Петербурге выставку работ финских и русских художников. Проект был одним из его первых, и стал событием в культурной жизни столицы: впервые было представлено такое полное собрание работ художников-импрессионистов, новое направление в искусстве было обозначено. А значит, направление и журнал «Мир искусства» могли открывать «окно в Европу» и в новую художественную международную реальность.

Работа, продланная финским коллективом, а точнее американкой, историком танца и хореографом Милисент Ходсон и британским историком искусств Кеннетом Арчером, исследователями творчества Рериха и, уже как следствие, отдельных спектаклей «Русских сезонов», оказалась впечатляющей: все то, о чем столько сказано и написано ожило на сцене. Причем, всегда думаешь о том, что сегодня все то «великое, реформаторское» превратилось бы в невероятно скучное музейное зрелище. Только не в случае с этой «Весной» – давно не доводилось видеть ничего более живого, интересного, необычного. Музыка и ритуал захватывали. Все, конечно, прошло без скандала, вполне себе чинно. Важно, что, как

выяснилось, художественный мир, созданный сто лет назад, оказался не объектом для кунсткамеры, а живым и созвучным сегодняшнему дню, искусству, зрительскому восприятию театральным экспериментом. Оказалось, что сегодня следить за совершающимся ритуалом ничуть не менее интересно. И, более того, восприятие расширяет знание последующих кодов и систем в культуре, направлений. «Век модернизма» как игра со смыслами и значениями. Художественное решение Рериха оказалось образцом психоделического искусства – в его декорациях и сценическом оформлении из странных, причудливых образов природы возникала настоящая космогония мира. Авторы реконструкции Ходсон и Арчер отметили в интервью интересную параллель: сведенные ступни танцоров в хореографии Нижинского – это поза Твигги. С их точки зрения параллели между эстетикой балета Нижинского и стилем американских хиппи 1960–1970-х очевидна. Пространство языческого ритуала распахивалось в пространство общемировой культуры. И, кто знает, какую еще «Весну священную» нам предстоит однажды увидеть.