



Наталья ЗВЕНИГОРОДСКАЯ

О ЧЕМ ТАНЦУЕМ?

**ТАНЦЕВАЛЬНАЯ ПРОГРАММА МЕЖДУНАРОДНОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ФЕСТИВАЛЯ
ИМЕНИ А.П. ЧЕХОВА 2013**

Чеховский фестиваль-2013 вновь представил в высшей степени качественную танцевальную программу. Выбирали из лучших. Кого-то (как Жозефа Наджа или Мэтью Боурна) в Москве хорошо знают и любят, кто-то (как хореограф из Тайваня Лин Ли-Чен) приехала впервые. Постклассический танец за столетие триумфального шествия по свету породил множество школ, разнообразие техник, выработал собственные законы. Сегодня это – богатейший мир со своей философией, вернее многоцветьем философий. Незаметно прошли те времена, когда на спектакле современного танца в Москве можно было услышать демонстративный стук хлопнувшего сидения и негодующее: «И это – в стране Улановой!!!». Искусство, родившееся как реакция на многовековой диктат канона, с трудом поддающееся классификации, представляющее безграничные возможности для самовыражения, многим людям трудно было принять. Они, возможно, и не приняли. Просто перестали ходить в театр. Между тем, интерес к неклассической хореографии растет, залы переполнены, и немалую роль в том, что современный танец перестал быть для широкой публики экзотикой, сыграл Чеховский фестиваль. В его афише соседствуют гости с Запада и с Востока (Ближнего и Дальнего), с несхожим мировоззрением и темпераментом, но с общей болью, мыслями о сущностном и насущном.

К 65-летию государства Израиль приурочила свое выступление «Батшева Данс Компани» из Тель-Авива (название в честь баронессы Батшевы де Ротшильд, которая в 1964 году основала труппу вместе с легендарной Мартой Грэм). Нынешний ее руководитель Охад Наарин с середины семидесятых танцевал и учился в Школе Американского Балета, в Джульердской школе, у Марты Грэм в Нью-Йорке, у Мориса Бежара в Брюсселе. Свою первую компанию

организовал в 1980-м. Хореограф принимал приглашения от многих известных балетных театров мира, в том числе от «Батшевы», которую и возглавил в 1990 году.

Получив помимо хореографического еще и музыкальное образование, Наарин говорит: «Нам не нужна музыка. Нам нужно только пространство и время». Он не поддерживает мнение о подчиненной роли танца по отношению к музыке: «Музыка и танец очень красиво сосуществуют. Но танец – не для того, чтобы просто иллюстрировать музыку. Музыка – больше атмосфера. Порождает эмоции. В этом смысле музыка и танец похожи». Нередко хореограф выступает как композитор (псевдоним Максим Варатт), в саундтреках к некоторым своим спектаклям крошит в пикантный винегрет разную музыку – западную и восточную, классическую и современную, этно и рок. Впрочем, танцевать можно (как следует из отдельных эпизодов) и под простой счет.

Израильского хореографа называют создателем особого стиля – «гага». Сам же он утверждает, что хочет быть выше стиля. Важны профессионализм, страсть и сила воображения. Его интересует исследование внутреннего мира человека и поиск новых решений для адаптации в мире внешнем. А «гага» (так и кажется, что словечко было выплюнуто ироничным Наарином в ответ на постоянные домогательства пишущей братии) – его собственный, индивидуальный и самобытный подход к решению извечной проблемы синтеза телесной, духовной и душевной выразительности. Его система, с одной стороны, свидетельствует об изменениях антропологических параметров человека, а с другой, этим изменениям прямо способствует (по крайней мере, в одной отдельно взятой труппе). Он вкладывает усилия отнюдь не только в физическое развитие своих танцовщиков.

На Чеховском фестивале



«Sadeh 21».
Хореограф Ошад
Наарин.
«Батшева Данс
Компани».
Тель-Авив, Израиль

Есть у Наарина идея-фикс, миссия – убедить коллег разбить все зеркала в балетном классе: «Это ошибка. Такое наследие нам не нужно». В этом хореограф, впрочем, не одинок. В конце девяностых приезжал в Москву японский танцевальный коллектив «Санкайдзюку» – четверо исполнителей будто с завораживающе красивым действием «Унэцу». Руководитель ансамбля Усио Амагацу тоже рассказывал, что во время репетиций не использует зеркал: себя исправлять не хочет, а для танцовщиков он сам – лучшее зеркало. Вспомнилась эта история потому, что результат, которого добивался Амагацу, безусловно, требует такой степени концентрации, какая возможна лишь при устремленном внутрь себя взгляде. Зеркало тут лишнее. Сценический результат работы Наарина, хотя он ни в чем, кажется, не схож с опытом «Санкайдзюку», тоже возможен лишь при сосредоточенном внимании к внутреннему состоянию. Закрепить не рисунок, не внешнее проявление, а душевное и телесное ощущение, внутренний посыл, импульс, их порождающий. И тогда всякий раз воплощение этого чувства будет живым, сиюминутным, не сдерживаемым формальным шаблоном.

Наарин показал в Москве нарезку из постановок разных лет «Deca Dance» и одноактный балет «Sadeh 21». Трудно представить, как он

добивается такой отдачи, точности формы и такой потрясающей слаженности, которая становится элементом поэтики, средством художественной выразительности. При этом здесь нет присущего современному танцу нивелирования индивидуальности. Ноу хау Наарина – ансамбль уникалов.

В его абстрактных опусах нет литературных сюжетов, есть сюжеты эмоциональные, ритмические, пространственные. Пространство здесь поглощают жадно, большими глотками (когда видно, как ходит кадык). За широкой амплитудой движений не упускают чувственных нюансов – вкуса, осязания, формы, фактуры, текстуры этого пространства, ощущаемого зрителем как его собственное – жизненное. С легкостью проделывая анатомически и физически, кажется, невозможное, артисты не становятся спортсменами. Соло, дуэты, трио, большие и малые ансамбли. Зритель поддается мощной экспрессии, мышечной, а за ней и душевной радостью откликается на это истощающее движение, приходит к катарсису. Образный язык Наарина не требует перевода на язык слов, он подразумевает и провоцирует внутреннее раскрепощение, открытость миру. Хоровод в одном из эпизодов «Sadeh 21» начинается пятью участниками, постепенно включает всех исполнителей, и воспринимается

Pro настоящее



«Sho-Bo-Gen-Zo».
Хореограф Жозеф
Надж.
Национальный
хореографический
центр, Орлеан.
Фото Н. Герасимовой

как аллегория расширения сознания, как путь к чувственному и духовному обогащению. Внутренняя сосредоточенность исполнителей не отгораживает сцену от зала, наоборот, крепко привязывает, делает показ – диалогом. Разговором о самобытности и универсальности, терпимости и ксенофобии, свободе и насилии, любви и непонимании.

О том же размышляет в своих постановках французский хореограф Жозеф Надж. В отличие от Охада Наарина он частый гость Чеховского фестиваля. В этот раз руководимый им Национальный хореографический центр Орлеана представил перформанс «Sho-Bo-Gen-Zo». В переводе с японского это означает «Настоящий закон, сокровенный взгляд». Так называется главный труд мыслителя 13 века, патриарха дзен-буддизма Учителя Догэна. Но спектакль не о древней Японии. Вдохновляют ли Наджа Борхес или Кафка, Чехов или Мандельштам, Бюхнер или Шаламов, идеи польского философа Бруно Шульца или стихи венгерского поэта Отто Толнаи, – его боль о современном человеке. По словам постановщика, больше всего его беспокоит то, что люди становятся агрессивными и не слышат друг друга.

Агрессия, насилие, ломающее человеческое существо – сквозная тема в творчестве Наджа. Сын плотника-венгра, вырвавшийся когда-то

из югославской глубинки, он не изжил синдром среднеевропейца, болезненное чувство незащищенности жителя Центральной Европы, затесавшегося между Балканами и Берлинской стеной. И в новой постановке он, на первый взгляд, в своем амплуа. Ширмы-трансформеры. Двое исполнителей – сам Надж и Сесиль Луайе. Двое босых музыкантов – Акош Селевени и Жоэль Леандр – виртуозно извлекают из саксофона и контрабаса визгливые, скрежещущие звуки. Видавшая виды, будто слепленная из того, что было, перкуссионная установка. Доминирующие тона – выцветший черный и все виды серого, от светло-мышинного до темно-асфальтового. Привычная мрачная атмосфера. Две маски – оннагата и самурай. Кимоно и доспехи. Кроткая улыбка традиционно воспитанной покорной японки. Повседневная жестокость: хозяин смахивает с ее крошечной ладони черный шарик смятой бумаги – похоже, единственное, что оставалось у нее сокровенного, своего.

На экранах так любимого Наджем театра теней будто бы растворяются таблетки активированного угля, только очень большие. Но абсорбции не происходит. От современного мира нет антидота. От интоксикации не излечиться. И вот они уже без масок, босиком, в черных замусоленных костюмах (тоже фирменный знак Наджа). Скрюченные тела, конвульсивные

На Чеховском фестивале



«Deca Dance».
Хореограф Охад
Наарин.
«Батшева Данс
Компани».
Тель-Авив, Израиль

«Десять песен».
Хореограф Лин
Хвай-Мин.
Театр Танца Тайваня
«Клауд Гейт», Тайбей.
Фото YU Hui-hung

жесты. Глаза закрыты, они пытаются закрыть лица еще и руками, и одновременно нащупать друг друга. Пытаются то ли сорвать, то ли стереть с себя что-то, а когда открывают глаза, в них – либо безумие, либо пустота. Музыканты ожесточенно переплываются. Саксофон кричит, как мужчина в отчаянии. Это страшнее, чем женский крик. Герои рвут и бросают на пол красные и черные бумажки. На сцену летят деревянные палочки, мешки для мусора, солома. Натянутые на головы белые пакеты оборачиваются маской Ку-клукс-клана. Скомканная солома – это, оказывается, сеть. Не дай Бог поймать кого-нибудь этим ловцам человеков...

Представление Наджа – всегда театр в театре. Он вывозит на авансцену маленькую копию выгородки и играет на этой мини-сцене одними руками. Лепит из глины: вот была некая форма, а вот ее нет. Так просто и быстро. В этот момент он – Творец. По крайней мере, по отношению к куску глины. Вылепил некое подобие человечка, сыплет что-то белое, может быть, манну небесную. По крайней мере, маленький, несовершенный, наскоро слепленный человек, наверное, так думает. Он не видит, что «большие» уже готовы швыряться стульями. Ее пята на его горле. Но ... Сели. Взались за руки. Встали, скрюченные и с милейшими улыбками. Бог знает, о чем говорит эта улыбка. Вот так, понимаешь, и живем.

Поначалу, как будто бы снова окунув зрителя в атмосферу душевного ада, вслед за японским мудрецом, Надж неожиданно выходит на совсем другой уровень. Привычно депрессивный настрой его спектаклей впервые уступает место ясному, умиротворяющему взгляду.

Раздираемый противоречиями, истощенный кризисами, в поисках утраченной гармонии, целостности сознания, Запад то и дело примеряет на себя древние восточные одежды. Западный человек либо целиком принимал доселе незнакомый ему мир, либо пленялся его экзотикой и декоративностью, порой создавал шедевры стилизации. Восток же долго влияниям не поддавался, был традиционно замкнут, герметичен, самодостаточен. Но времена меняются, и вот уже проблемы сохранения идентичности встают и здесь. Потрясающей красоты и энергии спектакль тайваньского хореографа Лин Ли-Чен «Песня задумчивого созерцания» – пример того, как сам Восток ищет рецепты в прошлом.

Выпускница кафедры танца Китайского университета культуры Лин Ли-Чен получила признание еще в семидесятых. Педагог и хореограф, обладательница престижных наград, на пике карьеры она внезапно оставила работу, полностью посвятив себя семье. Но в девяностых заметный рост интереса к западной культуре заставил ее вернуться.



«Песнь задумчивого созерцания».
Хореограф Лин Ли-Чен.
Леджент Лин Данс Театр, Тайбэй.
Фото Н. Герасимовой

В 1995 году она основала «Леджент Лин Данс Театр», чтобы создавать масштабные постановки, отражающие дух и культуру Тайваня. «Песня задумчивого созерцания» – финальная часть триптиха, в котором хореограф воздает должное Небесам, Земле и Человеку. Она стремится воплотить на сцене притчу, заставить задуматься о невосполнимом ущербе, который алчность наносит окружающей среде. Изучив племенные традиции народностей Мяо и Донг, в соавторстве с художником Тимом Йипом («Оскар» 2001 за фильм «Крадущийся тигр, затаившийся дракон») Лин представила широкой публике редкой глубины и силы ритуал.

Из противоположных кулис выходят двое, в руках плошки с огнем. Он и она садятся справа и слева на авансцене, медленно расправляют юбки, медленно бьют в барабаны. Так же тягуче медленно из глубины к авансцене

друг за другом движутся женщины. (С самого начала ловишь себя на том, что все время чего-то ждешь. Ждешь результата. А тут важен процесс. Надо отдаться замедленному ритму, задумчивому созерцанию так же, как отдавался сумасшедшим энергиям в спектаклях Наарина). Женщины не просто ступают. Их поступь – вживание, вчувствование в ощущение земной тверди. Смотрящий начинает вместе с ними ощущать эту землю, со-чувствовать через зримое осязание. Ногу ставят сначала осторожно, а потом решительно, уверенно, с сознанием права ступить по земле, ценности этого права и этого дара. Звон колокольцев. Магия барабанов. Традиционные духовые, издающие какой-то пра-звук. Традиционное горловое пение. Женские тела выбелены, мужские в красной глине. Пальмовые листья. Перья райских птиц. Черная галька. Невесомый шелк. Чистые цвета. Центральный любовный дуэт, поединок воинов, соло смерти-возрождения – шедевры. В этом безупречного стиля зрелище нет ничего



случайного, ничего приблизительного. Наряду с высочайшего уровня профессиональной подготовкой важна внутренняя концентрация (перед спектаклем его участники проводят сеанс медитации), точная поза, отточенный жест – от локтя и пальцев до приопущенной головы. Точный угол кисти к предплечью, расположение согнутого определенным образом локтя относительно корпуса и головы.

Легенды островных народов, на которых основывается спектакль, его конкретные эзотерические смыслы нам, непосвященным, могут быть неведомы. Но степень погружения и обобщения такова, что объединяет пониманием, постижением основополагающих смыслов.

Совсем другой взгляд на мир представляет еще один завсегда и любимец Чеховского фестиваля – Мэтью Боурн. Собственно, благодаря этому фестивалю экстравагантный англичанин и прославился в России. В разные годы Москва рукоплескала его изысканной «Пьесе без слов», «Лебединому озеру»

(лебеди – мужчины), «Дориану Грею» (лорд Генри – женщина) и «Золушке», нашедшей свое счастье в разбомбленном нацистами Лондоне.

На этот раз Боурн и его труппа «*New Adventures Production*» привезли в Москву свежеспроснувшуюся (постановка 2012 года) «Спящую красавицу». Спектакль, как уверяет автор, родился также благодаря Чеховскому фестивалю: в прошлый приезд Боурну устроили экскурсию в Клин. Здесь в музее великого русского композитора и пришло окончательное решение (через много лет после «Щелкунчика» и «Лебединого озера») завершить трилогию балетов Чайковского.

Смещение во времени из некогда эпатажного приема превратилось в традицию. Действие четырехактной «Спящей красавицы» происходит в 1890-м (год постановки в Мариинском театре спектакля Мариуса Петипа), в 1911-м (празднование совершеннолетия Авроры) и сто лет спустя – в 2011-м, как указано в либретто, «вчера». Сказке Шарля Перро и в классическом балете, по словам Боурна, недостает любовной интриги и драматизма. В его пересказе бездетной королевской чете Аврору дарит Карабос (виртуозно ведомая невидимыми кукловодами марионетка-младенец – один из эффектных аттракционов спектакля), а все несчастья происходят от того, что мстительную старуху забыли поблагодарить. Ко дню совершеннолетия героини злая фея успевает умереть, но ее знамя подхватывает не менее коварный сын по имени Карадок. Вместо веретена – черная роза, вместо феи Сирени – граф Сирень. Вместо принца – садовник Лео. Их роман с Авророй завязывается еще до рокового укула, и чтобы жить ему сто лет (а лучше вечно), Лео кусает оказавшийся вампиром Сирень (его графский – как у Дракулы – титул явно не случаен). Поцелуй любимого пробуждает принцессу, но лишь для того, чтобы этим могли воспользоваться сладострастный Карадок и его готическая свита, после чего бедняжку ждет страшная смерть. Граф Сирень, однако, не дремлет и уготованным Авроре жертвенным ножом поражает злодея. Садовнику приходится второй раз поцеловать упавшую без чувств возлюбленную, которая окончательно просыпается в его



объятиях. Так и видится надпись «*The end*» на финальном крупном плане.

Если французского сказочника Боурн потренировал основательно, то с русским композитором не все так просто. С одной стороны, купюры и перестановки в партитуре кого-то могут возмутить. С другой, английского гостя есть за что поблагодарить. В отличие от «балетных» композиторов Чайковский не писал «под ноги». Но несколько поколений исполнителей требовали упрощать ритмы, замедлять темпы, зачастую лишая музыку выразительности и многообразия настроений. Боурн вернул балету первоначальные темпы, а с ними – драматизм и экспрессию. Выдерживать эти темпы действительно сложно. Но труппа выходит из испытания с честью, то есть с видимой легкостью, не только полной мерой оттанцовывая, но и отыгрывая музыку Чайковского. Никто ни на миг не выпадает из роли, из действия, из жанра. Ни одно движение не исполнено формально, ни одна пластическая реплика не упущена, ни одна «интонация» не смазана.

Постоянный соавтор Боурна и виновник шумного успеха его постановок, сценограф и художник по костюмам Лез Бразерстон при всей изобретательности, колористической и стилистической изысканности остается в кругу визуальных образов, понятных поклонникам неоготических романов и голливудских фэнтези. Благородно потертое золото, пожелтые и оттого особо красивые краски костюмов фей-мужчин, Карабос в платье винного цвета, ее свита, похожая на персонажей компьютерных игр, колдовские чащи, синтезированные электронные вопли, бал вампиров. И тут же загримированный то ли под Георга, то ли под Николая II король, вылитая Алекс – королева и Карадок – эдакий Распутин из комиксов, разбитной, черноволосый, демонический. И когда, наблюдая за медленно затворяющимися воротами уснувшего дворцового сада, думаешь «Вот он, железный занавес. Россия спит», на воротах появляется надпись «*Private property*». Правда, когда сто лет спустя Лео в поисках суженной откроет ворота, зритель увидит зачарованный лес из красноречиво белеющих березок...

Кавалер ордена Британской империи, обладатель премии «Тони», пяти премий Оливье и множества международных наград, Боурн ставит танцы в мюзиклах у себя дома и на Бродвее, выступает как режиссер, в том числе в Королевском Шекспировском театре. К нему применяют эпитет «успешный». Он возглавляет свою компанию больше десяти лет и полностью отдает себе отчет в том, что главная его роль – худрук, а главная забота – благополучие труппы. Фанат кинематографа, он хорошо изучил особенности восприятия и вкусы широкой публики. Боурна называют хореографом, потому что он ставит пьесы без слов. Но танец (далеко не самый изобретательный) – лишь один из элементов (далеко не главный) его шоу. Его спектакли зрелищны, энергичны, он не вскрывает социальные язвы и не углубляется в психологию. Здравомыслящий Боурн выбирает динамику и стереотипы масскульта. Мудрый Боурн делает это с высочайшим качеством и лукавым юмором, так что язык не поворачивается назвать его шоу попсой.

А все же и он в эпилоге либретто заговаривает о наболевшем: «Аврора и Лео не могут жить в современном мире. Они удаляются в лес и живут там простой жизнью в окружении фей, которые сегодня тоже стали изгнанниками».

Любопытная тенденция очевидна в современном театре. Если в драме все чаще отказываются от слова, создатели танцевальных опусов все настойчивее к нему прибегают. Как будто опасаются не быть понятыми. А говорить хочется о важном. Один из самых красноречивых в этом смысле спектаклей под названием «*Play*» показал недавно во время другого московского фестиваля, «Территория», дуэт из Антверпена. Мэтр современного танца Сиди Ларби Шеркауи и его партнерша, популяризатор классического индийского стиля кучипуди, Шантала Шивалингаппа под аккомпанемент необыкновенной красоты живой музыки и вокала вели замысловатую игру – диалог пластики и ритма, сложный для исполнителей, легкий для восприятия, многослойный по смыслам. Диалог или его невозможность – одна из ведущих тем современного танца. Каждый раскрывает ее по-своему. Шеркауи и Шантала

На Чеховском фестивале

избрали принцип нераздельности-неслиянности. Движения в унисон, но разная стилистическая окраска – кучипуды и *contemporary*. Канонизированные, доведенные до определенной точки, с жестко фиксированным финалом жесты и позы Шанталы, и вразброс, без конца и без начала, повторяющие общий рисунок ее танца, движения партнера. Гармония и хаос. Медитативный Восток и невротичный Запад. Теряя национальную самобытность, движения индийского танца избавляются вместе с тем и от эзотерической герметичности, обретая не только индивидуальную интонацию, но и универсальные смыслы. Метафорой человеческой общности и взаимопонимания становится сцена, где чудесную мелодию танцовщицы и музыканты исполняют на одной клавиатуре в одиннадцать рук. Метафоричного и изощренного пластического языка бельгийцам мало, и Шантала с авансцены, как с трибуны, обращается в зал с попыткой принуждения к миру хотя бы этой небольшой части человечества, горячо агитирует против гнева, зависти и нетерпимости, за милосердие и доброжелательность.

Заговорила на Чеховском фестивале два года назад и первая балерина мира Сильви Гиллем. Тогда в «Эоннагате» Робера Лепажя и Рассела Малифанта она, к разочарованию собравшихся посмотреть на редкое чудо, практически не танцевала. Весь мир был ареной ее триумфа, а Москва все ждала визита великой танцовщицы. За год до «Эоннагаты» столичных балетоманов «подсадили» на Гиллем, когда «Золотая маска» в рамках проекта «Легендарные спектакли и имена XX века» представила четыре хореографические миниатюры с ее участием, вошедшие в программу *PUSH*. Это слово очень подходит Гиллем. Рыжая девчонка ногой открывает любую дверь. И хлопнуть дверью, когда надо, сумеет. Юная гимнастка, кандидат в олимпийскую сборную Франции, в 11 лет она поступила в школу Парижской оперы, в 16 – в прославленную труппу, а в 19 стала самой молодой в истории обладательницей высшего звания – «этуаль». Так захотел Рудольф Нуреев. Всесильный глава Оперы ставил на нее спектакли, вознес на пьедестал и, наверное, посчитал собственностью. Сильви хлопнула дверью

в разгар головокружительной карьеры. Позже она – приглашенная прима Королевского балета Великобритании – оставила и эту знаменитую труппу. Долгожданный гость на величайших мировых сценах, Гиллем – безусловный гений. Речь даже не о мере одаренности (она, похоже, безмерна), а о полноте воплощения самого духа и сути искусства, называемого танцем. Совершенная техника, феноменальная гибкость, но главное – интеллект и ультрасовременное (раскрепощенное) сознание. Лучшая классическая балерина конца тысячелетия стала непревзойденной исполнительницей балетов Мориса Бежара и музой Матса Эка и Уильяма Форсайта, тогда еще считавшихся радикалами. Теперь они – всемирно признанные корифеи. Их постановки – наслаждение балетомана. И это наслаждение летом 2013 года москвичам доставил Чеховский фестиваль. Спектакль состоит из трех новелл трех мэтров современной хореографии – Иржи Килиана, Уильяма Форсайта и Матса Эка. В двух последних танцует Сильви Гиллем. Она тоже интересуется культурой Востока, особенно любит Японию. В Лондоне, во время репетиций узнала о разрушительном землетрясении и цунами в стране, отделенной от британской столицы шестью тысячами миль. Так спектакль получил название «За 6000 миль».

Сегодня Гиллем под пятьдесят. В этот раз ушло жгучее сожаление, что мы не увидим ее в классике. Гиллем – совершенство. Совершенство – это потолок. Дальнейшее развитие невозможно. Но Гиллем парадоксальна. Ее совершенство не имеет пределов. Есть ощущение вершины, а над ней – небеса. И аналитику Форсайту, который умеет разъять классику на первоэлементы и сложить из них абсолютно новую целостную картину мира, и лирику Эку, высекающему внутреннюю красоту из внешней некрасивости, повезло, что есть Сильви Гиллем. О таком воплощении в другом человеке можно только мечтать. Одна ее стопа красноречивее целого па-де-де. И нет нужды переводить танец на язык слов.