

Наталья СМИРНОВА-ГРИНЕВИЧ

## КОНЦЕПТУАЛЬНЫЙ ТЕАТР САШИ ВАЛЬЦ

### «ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ» И. СТРАВИНСКОГО

Творчество немецкого хореографа Саши Вальц критики практически единодушно относят к художественному направлению постмодернизма, к одной из самых радикальных его ветвей – концептуальному искусству.

Теоретики концептуализма – С. Ле Витт и Дж. Кошут – считали, что современная наука не в состоянии создать такую картину мира, которая была бы соразмерна интеллекту человека 20 века. Эту функцию может взять на себя искусство, готовое искать и находить новые смыслы в обыденных вещах и процессах. Поэтому в своей программной статье «Искусство после философии» Дж. Кошут заявляет: «XX столетие открыло такое время, которое может быть названо «концом философии и началом искусства»<sup>1</sup>. Возникают очевидные вопросы: может ли концептуальный театр, претендующий на философское и даже «постфилософское» (по определению Кошута) осмысление мира, быть эмоционально насыщенным, драматически напряженным? Насколько близок балетному театру интерес к «голой» идее? Сопоставим ли бытовой характер артефактов, да и сам принцип документализма с условной природой балета? Готово ли искусство танца перестать выражать эмоциональные состояния и сосредоточиться на интеллектуальном аспекте творчества? Возможно ли из «некрасивых» обыденных поз и движений составить дивные арабески, гармоничные орнаменты, танцевать так, как будто отменен закон всемирного тяготения, падать «взаправду» с приличной высоты, петь, говорить, летать над сценой?

Театр Саши Вальц дал миру такие шедевры как «Ромео и Джульетта» Г. Берлиоза, «Дидона и Эней» Г. Перселла, «*Impromptus*» Ф. Шуберта.

Зрители обнаружили, что тело танцовщика – всего лишь инструмент. Превращенные по

замыслу режиссера в амфибий или кариатид, артисты оказываются способными танцевать в воздухе и даже в воде. Балет соединился с оперой и преобразовался в некое грандиозное зрелище, сотворенное изобретательными художниками и инженерами, а музыкальный уровень постановок позволяет относить их к самым высоким классическим образцам.

Свою независимую берлинскую труппу *Sasha Waltz & Guests* создала вместе с мужем продюсером Йохеном Зандигом в 1993 году для того, чтобы свободно экспериментировать, исследовать с помощью танца всевозможные пространства, находить взаимосвязи между различными видами искусства и осваивать новые жанры.

С. Вальц – сподвижник значительных культурных проектов. Еще в 1996 году она организовала авангардный культурный центр – «Софиензале», переоборудованный из заброшенных мастерских начала XX века. Центр открылся спектаклем с символическим названием «Аллея космонавтов», отсылающим к «советской» эпохе. Проект был посвящен истории семьи, проживающей в немецкой «хрущевке». Ежедневные семейные разговоры стали исторически достоверными, привязанными к месту и времени.

В 2006-м на берегу Шпрее заброшенная насосная станция была преобразована в *Radyal System* – площадку для многочисленных музыкальных фестивалей, а также в концертно-театральную базу для четырех коллективов – хореографической труппы *Sasha Waltz & Guests*, Берлинской Академии старинной музыки, ансамбля солистов «Калейдоскоп» и *Vocal consort Berlin*. Саша Вальц привязывает свои сценические опусы к определенной эпохе, эти спектакли не воспринимаются вне истории Берлина советских времен. При этом темы и задачи хореографических исследований Вальц могут



выходить далеко за пределы выбранной утилитарной среды.

В 2000–2005 гг. Саша Вальц успешно работает в берлинском театре «Шаубюне». Ее интересы перемещаются в метафизическую плоскость. Как исчезает наша физическая сущность? Что дает телу знание о его смертности? Каково происхождение жизни, чувственности, эротики?

«Тела», «S», «noBody», хореографическая инсталляция «insideout» на музыку современного британского композитора Р. Саундерс поставили ее имя в один ряд с лучшими немецкими хореографами 20 века – Мэри Вигман, Пиной Бауш, Джоном Ноймайером.

Саша Вальц предпочла жанр крупномасштабного синкретического зрелища – оперно-балетного представления, где музыка, вокал, танец, пантомима, живопись, архитектура, драма находятся в нерасторжимом единстве. В таких спектаклях балетные артисты готовы произносить текст, а оперные двигаются так, что невозможно отличить их от профессиональных танцовщиков. Несколько актеров порой исполняют одну и ту же партию. Мы наблюдаем единственный персонаж в двух, трех и даже четырех обликах. Это «фирменный» прием Вальц – «размноженные» персонажи могут появляться на сцене одновременно или в любой последовательности.

В конце 2004 года независимая труппа «Саша Вальц и гости» впервые показала «Дидону и Энея» на музыку Генри Перселла в редакции талантливого итальянского дирижера Аттилио Кремонези на одной из самых больших сцен Европы под открытым небом – берлинского Вальдбюне. Труппа Вальц представила миру грандиозное зрелище с участием 64 исполнителей. Со свойственным хореографу размахом и поистине барочной пышностью, Вальц соединила «физику» с метафизикой для того, чтобы исследовать пространство, заряженное энергией любовного экстаза. Она показала, что через телесные проявления человек может открыто выражать движения своей души, может противостоять диктату общества с его навязчивыми социальными кодами, общепринятыми нормами взаимодействия, модой, этикетом.

В этом спектакле Саша Вальц ставила перед собой также сугубо театральные задачи. Отдав дань прекрасной старинной партитуре, она пыталась, по ее собственным словам, растворить в музыке танец и движение. Кстати, именно Вальц настояла на том, чтобы традиционная версия была дополнена получасом танцевальной музыки, заимствованной из других произведений композитора. Но танец не рождался из музыки как это принято в классическом балете. Вокал, танец и музыка, кордебалет, хор, рассказчики были задействованы в некой коммуникации, но существовали на сцене вполне автономно – не задавали темпы и ритмы друг другу, не всегда были связаны единым образным строем, не «подпитывали» друг друга энергией.

Понятно, что спектакли подобных масштабов требуют немалых материальных затрат, сложной технической подготовки. Но это обстоятельство не смутило Вальц и ее продюсера Йохена Зандига. Труппа столь востребованная, что смелые замыслы находят поддержку. *Radialsystem* (площадка современного танца, актуальной музыки и база *Sasha Waltz & Guests*) оказалась самым дорогим театральным проектом последних лет.

Камерная (так определил жанр своего произведения композитор!) опера с *contemporary dance* собрала 12 000 зрителей, которые тянулись на представление длинной очередью под нескончаемым дождем по лесным тропам заповедника. Саша намеренно выбрала «природные» декорации, которые зрителям довелось не просто созерцать, но в буквальном смысле – осязать. Первые звуки музыки Перселла в исполнении оркестра и хора *Akademie fur alte Musik Berlin* под управлением Аттилио Кремонези преобразили реальность. Поднялся занавес, и вниманию присутствующих открылось поистине волшебное зрелище. Морская стихия, которая согласно древнегреческому мифу соединила, а потом разлучила любовников, была заключена в гигантский аквариум, высвеченный в темном пространстве сцены. В голубой воде полуобнаженные тела молодых любовников смело выписывали изысканные орнаменты. Пока «взрослая» Дидона

бросалась в подводные объятия Энея, на подиум выходила поющая юная Дидона, мечтающая о любви. Танцующие двойники повсюду сопровождали героиню, словно иллюстрируя нюансы ее любовных переживаний. Их тела были полностью погружены в воду, но артисты «выделяли» такие *pas*, как будто бы морская стихия – естественная среда их обитания. Пластические этюды в мерцающем пространстве аквариума гармонировали с антуражем театра под открытым небом.

Эксперимент оказался столь удачным, что лучшие оперные сцены Европы выстроились в очередь за спектаклями радикальной немки. Триумфальные премьеры прошли на сценах Гранд Театр де Люксембург и в Немецкой национальной опере (Штаатстопер).

Здесь же в 2007 году была показана оперно-балетная постановка – «Медея» на музыку Паскаля Дюсапена (драматургия Хайнера Мюллера). Предпочитая своих танцовщиков, Вальц все же согласилась работать с труппой люксембургской Оперы. Мировая премьера мюзикла (так определил жанр этого спектакля европейский «прокат») прошла в Люксембурге, в рамках программы *European Culture Capital City*. В августе 2007 года журнал *Ballet-Tanz* назвал Сашу Вальц «Балетмейстером Года».

В том же году в Парижской опере был впервые показан оперно-балетный спектакль «Ромео и Джульетта» на музыку Драматической симфонии Г. Берлиоза с хорами и вокальным соло. Этот спектакль вместе с «Дидоной и Энеем» и «Медеей» составил любовную трилогию. Но в классической трагедии хореографа в первую очередь интересовала вовсе не лирическая тема. Саша Вальц исследует границы между жизнью и искусством. Не случайно одним из главных действующих лиц спектакля становится сцена-трансформер (конструкцию Вальц создала вместе со сценографами Пией Майер Шривер и Томасом Шенком). Она выглядит как развернутая книга и умеет «безжалостно» переворачивать страницы вместе слюдьми. Исследуя ключевые понятия известной романтической истории – любовь, смерть, вражда, возмездие – режиссер обнаруживает в ней мифологию абсурдной повседневности – встреча

является одновременно расставанием, наказание превращается в награду, горе переживается как счастье соединения судеб. Романтическая встреча Ромео и Джульетты на маскараде у Монтеки превращается в дружескую попойку, а во дворце знатного семейства устроено кабаре, где звучат мелодии канкана. Друзья Ромео в черных, сияющих гляncем, костюмах похожи на итальянских мафиози. Остальные гости снуют босиком в балетных пачках и в парадных мужских костюмах серебристо-бронзовых оттенков. Приглашенные старательно выстраиваются в ряд вдоль ramпы, будто усаживаются за стол. Деланно и жеманно приветствуют друг друга, ловко орудуют виртуальными ножами и вилками, нарезают, солят, подают, глотают невидимые яства. Наконец Ромео и Джульетта замечают друг друга и впадают в легкое замешательство – не удается возобновить привычные действия, собственные тела сопротивляются. Не получается оставаться карнавальными куклами, их неумолимо тянет друг к другу. Джульетта (выдающаяся актриса современности, звезда Парижской Оперы Орели Дюпон) на мгновение превращается из светской жеманницы в обычную девушку – наивную и беспечную. Запросто подходит к Ромео и обнимает его за шею так, будто собирается танцевать с ним медленный танец на вечеринке 21 века. Лаконичность и контраст – ключевые приемы балетмейстера. Механически однообразные танцы кордебалета сменяются чувственным искренним танцем солистов – этюда лей Гранд Опера – Орели Дюпон (Джульетта) и Эрве Моро (Ромео).

В отчаянно веселых ритмах то ли мазурки, то ли сальторелло кружатся пары задорных молодых людей. Девушки в пачках то и дело вздымают на свои хрупкие плечи партнеров. Не слишком элегантно, но очень ловко перекидывают мужчин через спину, те, в свою очередь, крутят и мотают их за руки и за ноги словно в цирковом аттракционе. Ромео и Джульетта между тем останавливаются друг напротив друга, как будто уединяются, рассматривают ладони друг друга, трогательно прижимаются щеками и вдруг пускаются в откровенный канкан. Джульетта пьяна, она висит

на шею у Ромео наподобии подружки профессионального мошенника или грабителя из современного блокбастера. Они смеются, встают на карачки, пир на весь мир или попойка, прощение, рукопожатия, поцелуйчики... Много иронии и гротеска. Поистине «шекспировский» карнавальный юмор позволяет персонажам мгновенно перекидывать мосты из фарса в бытописание, в область высоких чувств и метафизических смыслов.

Бесстрастная Джульетта сидит на краю подиума, погруженного во мрак ночи, как на краю пропасти, постели или луны. Расстегивает лиф, раздевается так, как в грим-уборной. И тема «театра в театре» четким контуром очерчивает границы последующих событий. Героине снится сон про пьяных придворных в люминесцентных костюмах и пачках. Ей видится Ромео. Но это не романтическое видение, а скорее вывернутое наружу «подсознание» Джульетты, той самой, которая только что являлась воплощением если не светской морали, то общественного кодекса, строго определяющего рамки дозволенного. Во «сне» герои проживают более «настоящую» жизнь, чем в «реальности». Их незамысловатый танец – движения их душ, которые обнаруживаются в телесных проявлениях помимо воли самих героев. Герои кружатся, взявшись «за руки» словно в детстве. В пластической партитуре спектакля нет пафоса: обыденные движения и жесты, «помещены» в контекст первого юношеского чувства. Босоногая Джульетта пальчиками стопы касается запястья возлюбленного. Нежно и бережно поднимает и перекладывает запрокинутую в любовной истоме руку Ромео... Герои имеют двойников – оперных солистов. Именно их прозрачными голосами они клянутся в любви и тоскуют от неизбежности разлуки.

Нет конкретных персонажей, нет примет времени, нет пиетета перед фабулой. Вальц беззастенчиво «крошит» историю и находит в любовной драме детали, парадоксально лишённые каких бы то ни было романтических примет. В сочетании с иррационализмом и алогизмом общей конструкции опера-балет Вальц становится похожа на творения таких современных художников как Джозеф Кошут,

Роберт Раушенберг, Трейси Эмин, где при всей очевидности деталей общий замысел до конца понятен только посвященным. Обывателю предлагается принять определенные правила игры, прежде чем проникнуть в священные пределы искусства.

В 2008 году был осуществлен грандиозный музыкально-хореографический проект «Охоты и формы», премьера прошла во Франкфуртена-Майне, вскоре спектакль был представлен на Зальцбургском фестивале и на *Holland Festival*. Современный немецкий композитор-авангардист Вольфганг Рим аранжировал одну из частей своего сочинения для постановки Саши Вальц. Его собственные представления о возможности «параллельного» высказывания в музыке и хореографии совпали с исканиями Вальц. На сцене располагаются тринадцать танцовщиков *Sasha Waltz & Guests* и франкфуртский оркестр *Ensemble Modern*. Танцовщики будто пытаются «расшевелить» статичный оркестр, вырастают из-за спин музыкантов, двойниками или духами, обходятся с инструментами и пюпитрами как с декорациями, свободно вьют пластические узоры среди оркестрантов. Музыканты отзываются на динамический призыв: солисты попеременно выходят на авансцену и незаметно смешиваются с хореографическими группами для того, чтобы снова отделиться и пропеть собственную фразу голосом гобоя, валторны или скрипки. Инструменты в финальных сценах взмывают над поверженным и распростертым на сцене оркестром. Когда живительные звуки музыки стихают, умирает оболочка тела, из него вытекает энергия жизни. Вальц создает спектакль из шуршания босых ног по полу, звука ритмических шагов, свиста воздуха от рассекающих его жестов и падающих тел, – все это звуки органично вплетается в музыкальную ткань представления. Игра в новые смыслы: оркестр – не оркестр, скрипка – не скрипка, тело – не тело: попробуй сам, поиграй со мной, ломай и круши! Сбрось все лишнее и наносное! Отклеивай ярлыки старых смыслов, ищи новые! Да здравствует свобода и импровизация – как в средневековых карнавалах, как в перформансах концептуалистов.



В июне 2010 года в Цюрихе был показан балет «*Continu*» на музыку Эдгара Вареза, здесь особенно ярко проявилась экспрессионистическая родословная Саши, доставшаяся ей в наследство от Вигман и Бауш. В «*Continu*» Вальц успешно апробирует найденные ранее темы, приемы и формы. С музейной территории, из открытых амфитеатров и огромных концертных залов она возвращается на традиционную сцену. Однако действие не становится от этого более камерным. Двадцать четыре танцовщика осваивают затянутые черной драпировкой подмостки с такой смелостью, пластическим мастерством и энергией, словно открывают зрителю не сценическое, а космическое пространство. Фигуры парят на сцене и над сценой благодаря не только особым приспособлениям и световым эффектам, но и с помощью уникального хореографического языка, позволяющего плести бесконечное телесное кружево и заполнять им любые пространства. Чистое движение, не скованное земным притяжением, Вальц исследует с удивительным вкусом и чувством соразмерности, сочетая сложность сценического рисунка с аскетичностью, чистотой и простотой замысла.

В мае 2011 года на сцене Королевского оперного театра Ла Монне (*Théâtre de la Monnaie*) в Брюсселе была представлена опера «Мацукадзе» по драме театра Но, на музыку японского композитора Тошио Хосокава в хореографии Вальц. В январе 2012 года в Зальцбурге состоялась мировая премьера хореографического концерта *Gefaltet* – новой формы оперно-танцевального концерта, созданной Сашей совместно с Марком Андре в рамках фестиваля «Неделя Моцарта». В мае 2012 года Берлинская филармония пригласила ее для постановки хореографического студенческого проекта «*MusicTANZ – Кармен*» в рамках образовательной программы.

Конечно, сегодня театр Саши Вальц – феномен прежде всего музыкального мира. Но существует еще одно важное направление деятельности балетмейстера: масштабными хореографическими перформансами на открытии новых музейных площадок Вальц и ее сподвижники заявляют о своей причастности к

обновленной Германии, к грандиозной стройке, которая охватила столицу после падения Берлинской стены.

В 2009 году труппа Саши Вальц осуществила неординарный проект «Диалог 09 – Новый музей» в реконструированном архитектором Дэвидом Чипперфильдом здании Нового Музея в Берлине. Более 10 000 зрителей присутствовали на премьере. В том же году спектаклем «Диалог 09 – МАХХI» открылся музей МАХХI – Национальный музей искусства XX века в Риме, построенный архитектором Захой Хадид.

Серия «Диалогов» – взаимодействие архитектурных деталей, музыки и танцовщиков. Это своего рода концептуальное исследование эмоционально заряженного и информационно насыщенного поля, ставшего на время сценической площадкой. Десять тысяч свободно перемещавшихся по музею зрителей могли наблюдать рассыпанные в пространстве пластически выразительные фигуры и композиции. Танцовщики то зависали на стенах как детали оживших фронтонов или фризов, то преобразовали движениями колонны и лестничные пролеты. Посетители могли и сами танцевать, рассматривать композиции в любых ракурсах, действовать в заданном пространстве по своему усмотрению. Каждый зритель мог по-своему аккумулировать в воображении представленные фрагменты, каждый мог стать сорежиссером...

Вывести элитарное искусство на демократические площадки, ввести танец в музеи или в архитектурные сооружения общественного назначения, заставить зрителя непосредственно участвовать в перформансах – лишь часть тех задач, которые ставит и успешно решает неутомимая Вальц.

Последняя ее работа – «Весна священная», осуществленная совместно с труппой Мариинского театра в 2013 году, имела широкий общественный и культурный резонанс. Она была приурочена к 100-летию юбилею премьеры балета Игоря Стравинского на сцене парижского Театра Елисейских полей. В первом отделении зрители увидели реконструкцию постановки В. Нижинского, которую с трепетной любовью и искусствоведческой

тщательностью выполнили Миллисент Ходсон и Кеннет Арчер. Во втором отделении была представлена новаторская версия Саша Вальц в исполнении труппы Мариинского театра и оркестра под управлением Валерия Гергиева.

Балетмейстер сумела поразительным образом постичь достижения авангарда 20 века и, ничего не отвергнув, создать свой, абсолютно уникальный хорео-философский мир. Экзистенциальные темы, особую пластическую выразительность бытовых движений, технику свободного танца и ритмопластики она позаимствовала у почитаемых ею Мэри Вигман (ученицы знаменитого Жака Далькроза, заложившей основы немецкого экспрессионистского танца), Вальтрауд Корнхаас (ученицы Мари Вигман) и, наконец, великой Пины Бауш, открывшей миру и своей талантливой ученице – Саше Вальц – новые возможности хореографии. Пина обнаружила, что танец может не подчиняться музыке, а действие выходит за рамки сюжета, изложенного в либретто. Любой жест становится пластически выразительным, если придать ему ритмическую окраску. А если ритму вторит движущаяся масса людей – это уже танец. Для создания своих орнаментальных композиций Саша разлагает выразительные

средства спектакля на первоэлементы – звук, свет, цвет, слова и фразы, фактура актеров, мимика, аксессуары. Каждый элемент становится равноправным участником действия наряду с актером или музыкальным текстом.

Бауш была абсолютно раскрепощена в выборе тем, сюжетов, форм пластического освоения мира и пространства сцены. Она готова была размышлять над вечным и сиюминутным, искать гармонию и исследовать жестокость. Она неутомимо изучала любовь и смерть, тоску и одиночество, ложь и насилие, воспоминания и забвение. Бауш знала, как трудно людям ужиться друг с другом. Она пыталась понять, как помочь им сблизиться. Способствует ли взаимопониманию людей культура, достижения цивилизации? Один из излюбленных ее приемов – сопоставление дикой природной сущности человека и рафинированной культуры. Если в основе человеческих чувств лежит физическое влечение, жажда гармонии может обернуться агрессией – об этом размышляла Бауш в своей версии «Весны священной».

«Весна священная».  
Мариинский театр.  
Фото Н. Разиной





«Саша Вальц после смерти великой Пины Бауш осталась среди немецких женщин-хореографов за главную. Она, конечно, обречена на то, что ее будут сравнивать с Пиной, а в данном случае еще потому, что у той была своя «Весна», ставшая культовым спектаклем второй половины XX века. Возможно, именно поэтому Вальц постоянно цитирует Пину – и спорит с ней»<sup>2</sup>

Действительно, в своей редакции «Весны священной» Вальц будто намеренно подражает именитой предшественнице. Следом за Бауш она рассыпает на сцене землю, только придает ей форму небольшого кургана. То, что символизировало природное начало, теперь – сакральное действие. У Пины Избранница с самого начала одета в алое платье. Этот цвет говорит о силе духа, ее нежелании смиряться... У Саши Избранница уже в первой сцене выбирает участь жертвы, а в ярко-лиловую робу она облачится непосредственно перед «эшафотом».

Первая постановка «Весны» труппой Дягилева на сцене Театра Елисейских полей с треском провалилась. И хотя все «Русские сезоны» – сплошь разрушение стереотипов и канонов, тот давний спектакль показался парижскому зрителю чересчур авангардным – не за что зацепиться, все непривычно и ново. И господство ритма над мелодией, и мистическая живопись Рериха, и странная хореография Нижинского (с завернутыми внутрь носками и неуклюжими подпрыгиваниями), и сам сюжет, без внятной линии, и языческая обрядовость. Восприятие требовало дополнительных усилий. Публика возмутилась, спектакль прервали. Но это было в 1913 году.

Теперь сочинение воспринимается совсем по-другому – оно кажется мелодичным и очень выразительным. В нем – состояния природы: пробуждение, зарождение, разрушение, слияние и возрождение. Человеческая душа – отзвук, отражение. Такая концепция выглядит почти академической. В балете есть главный «герой» – хореография, которая либо сопровождается музыкой (как в балетах Петипа), либо выражает музыку (как в симфонических драмах Григоровича), либо сама становится музыкой (как в танцсимфониях Баланчина)...

Здесь хореография и музыка живут самостоятельно – не конкурируют, не спорят, сосуществуют. Иногда балерина танцует что-то свое, ритмически никак не связанное с музыкой. Порой музыки будто не хватает, и страстные телодвижения «переплываются» музыкальный ряд. Но как земля и солнце в языческих обрядах обуславливают существование друг друга, так же существуют здесь музыка и пластическое действие. Партитура Стравинского, образный строй которой созвучен огнедышащей стихии солнца, как будто бы пробуждает движения и заряжает энергией сценическое поле. А танец, словно обуреваемый пульсацией вырвавшейся на свет преисподней, заполняет собою пространство и время.

Уже с первых нот спектакля балетмейстер разрушает традиционные представления о смысле священнодействия, о традиционном противопоставлении мужского и женского, о цикличности природы.

С трепетной ноющей мелодии пронзительным голосом фагота открывается 1-я сцена: мужчина и женщина, по-звериному обнюхивающие землю, обнаруживают интерес друг к другу. Тем временем молодая девушка в мистическом сосредоточении кружится и ворожит возле аккуратной горки земли, и небольшой курган преобразуется в таинственное святилище. Два приглушенных луча сквозь пелену тумана пробиваются к месту священнодействия. Кулисы наглухо затянуты.

Нам как будто показывают две картинки одновременно (кадр в кадре). Близко, крупным планом – историю про одержимость и животный страх, неистребимую силу инстинкта и жажду крови, про возрождение тела через добытую силой невинную кровь. Страсти рвутся из конвульсивно содрогающихся тел, и вскоре, в поисках спасения, зрители вынуждены мысленно дистанцироваться от происходящего. Тогда они видят картину издалека, чуть сверху. И начинается другая история. Нас погружают в размышления о возможностях и границах человеческой природы, о смысле жертвы, жертвенности и жертвоприношения. Так вместе с волнообразно сменяющимися ритмами музыки Стравинского, вместе с Сашей Вальц,

никогда не упускающей из виду общий план (как бы ни приближалась она к своим героям!), мы пытаемся сосредоточиться на деталях, но снова и снова попадаем на крупный план. Это больше похоже на кино, с тем разве отличием, что зрителю приходится на свое усмотрение монтировать видеоряд, выбирать предпочтительные варианты из множества конструкций и смыслов, щедро и разом предложенных режиссером.

Надо заметить, что «наплыв камеры» – излюбленный прием Саши Вальц. В ее спектаклях частное и общее сосуществуют, «фигура и фон» не заданы раз и навсегда, они перетекают друг в друга и заставляют зрителя выстраивать собственную концепцию. Не случайно в «Весне священной» нет «явных» солистов. В спектакле занято 26 танцовщиков, и все они практически не покидают сцену. Персонажи множатся, смешиваются, и мы перестаем понимать – кто есть кто. Как будто автор говорит: каждый из нас – лишь часть толпы, каждый может стать жертвой. Есть сцены, в которых появляются двойники главных персонажей – одна, другая, третья жертва... Которая из них истинная? Нет солистов и кордебалета – есть постоянно сменяющиеся друг друга «фигура и фон».

Саша Вальц не дает зрителю утешиться ни одной более или менее связанной мыслью, заманивает нас сюжетом, начинает рассказывать простую и ясную историю, а затем вдруг бросает ее в пучину нами же сконструированных бурь. И вот уже мы примеряем ужас и страх одиночества, мысленно стоим перед лицом неотвратимости установленного свыше порядка или хаоса. Не психология героя и его внутренний мир, а психология зрителя интересует автора спектакля.

В самой первой сцене как будто завязывается какая-то история: два земных создания, с упоением исследующие территорию и тела друг друга, замечают девушку в светлой тунике, которая совершает неведомый обряд возле магической насыпи. Будущая Избранница кажется не замечает эту пару. Но «влюбленные» настороженно следят за соплеменницей. Глядя на этот классический треугольник мы начинаем предполагать некую фавулу... но

нет! В следующую минуту лирический настрой музыки сменяется почти гротесковым многоголосием струнных, с ними спорят духовые, и рваные ритмы Стравинского выводят на сцену нестройный хоровод пар. Вскоре они сбиваются в три плотных клубка тел. Чуткий зритель догадывается о ритуальном характере действия, подспудно навевающим ужас. Мы опять настраиваемся на сюжет... И опять режиссерская воля сталкивает нас с наметившейся стези. В музыке слышится хруст стекла, и более или менее завершенная картина раскалывается. Люди мечутся, бегут по сцене. Что-то вот-вот должно произойти. Мы теряем героиню из вида, но животворящий голос гобоя на мгновение выводит девушку из толпы... Она выглядит обреченной, но с ее появлением хаос уступает место гармонии. Мгновенно приходит осознание того, что жертва необходима. Мы сами превращаемся в охотников, и кажется, вместе с кордебалетом утаптываем землю в конвульсивных прыжках на широко расставленных ногах, просительно протягиваем руки с плотно сжатыми ладонями. Теперь платье Избранницы выглядит грязно-лиловым... Костюмы как хамелеоны меняют свой окрас. Где же та, которой мы готовы пожертвовать? Загоним добычу, и выберем самую-самую! Однако автор опять меняет сюжет.

Возникает тема аними и анимуса – женского начала в мужской душе и мужского – в женской, их взаимопроникновения. Короткая мизансцена так и выстроена – ряды мужчин и женщин будто пронзают друг друга. Они хватают жертвы, бросают их оземь. За лирической темой следуют грозные аккорды, похожие на языческие заклинания. Выплывают девушки-павы и гладят жертву, милуют ее те самые руки, которые только что мучили и терзали, и вторят движениям бесконечно повторяющиеся аккорды. И опять обрыв темы. На авансцене женщина, преисполненная поистине мужской агрессии, то ли добывает жертвенное животное, то ли насилует мужчину. Движения массовки становятся более единообразными и воинственными. Музыка обрывается. Экстатическое слияние полуобнаженных тел, тяжелое дыхание людей, бессильно распростертых на земле. Один поднимается, забирает какую-то одежду





(может быть самой жертвы, которая исчезла из поля нашего зрения) – одинокий, ссутуленный, всеми забытый – и уходит. В его походке – безнадежность и необратимость горя. У Вальца главное выразительное средство – бытовой жест и бытовое движение, наделенные иным смыслом, иным значением, помещенные в контекст, нетипичный для подобного рода движений (вы двигаетесь так, как если бы вытягивали нити из пряжи, но делаете это перед алтарем во время молитвы). Тело первично, оно сообщает нам о происходящем. Мы прислушиваемся к его сигналам с тем, чтобы распознать эмоции. Это высший пилотаж эмоционального постижения мира. Только в таком порядке (сигнал тела – эмоция – ее осмысление – контроль) мы в состоянии управлять аффективной составляющей психики и осознавать бездонный мир страстей. В этом смысле театр Вальца – психологический...

Из круга распростертых тел вырываются к небу разгоряченные фигуры мужчин и женщин, тела вытягиваются попеременно с воздетыми руками, грузно поднимаются с осевших и подкашивающихся ног. Участники по-братски опираются на плечи друг друга, словно пытаются вернуть растраченную силу.

Чем более агрессивными становятся музыка и танец, тем более оформленными становятся движения. Сисоны, арабески и даже гранд жете героини завершаются внезапным захватом ее горла мужской рукой. Тело танцовщицы обмякает в руках сильного юноши. В угрожающей тишине преследователь, настигший жертву, тащит ее волоком через всю сцену.

В высвеченном круге остаются несколько мужчин. В полной тишине они старательно выгибают и разворачивают уставшие торсы. Широко расставлены ноги и сомкнуты над головой руки. Так деревья на ветру качаются в поле. Это не танец в привычном понимании, которому требуется если не музыка, то хотя бы ритм. Это система знаков, как азбука Морзе или какой-то иной бессловесный способ оповещения. Составленные в определенной последовательности бессловесные раскачивающиеся «великаны» образуют смысловое пространство, возвещающее о грядущей стабильности и

возможном умиротворении. В определенной момент законы игрового поля требуют вывести на сцену недостающие фигуры. Выбегает героиня, прислоняется к одному из мужчин – то ли о пощаде просит, то ли прячется, ищет укрытия. Внимание переключается на красивый дуэт. На авансцене артисты проделывают невероятные для классического танцовщика па. Девушка с завернутыми внутрь коленями, на согнутых ногах водружает себе на спину партнера и медленно поворачивается с ношей. В данной мизансцене сама по себе мало эстетичная поддержка кажется воплощением гармонии и грации.

Садом скульптур можно назвать следующую сцену – торжественное ритуальное шествие. Церемониально сложены над головой запястья, за видимой беспорядочностью расположения фигур угадывается скрытая симметрия. Склоненные головы, намечающийся круг... Каждый будто удерживает нечто священное в нарочито распрямленных ладонях. Руки эллипсами возносятся над головой. Тела подобны натянутым струнам. Кому-то удастся сдвинуться с места. Так могло бы выглядеть тело, объятное ужасом неизвестности или в момент духовного экстаза. Напряжение и статика жаждут развязки. Выразительный язык движений помогает постигнуть закономерности жизни сообщества. Люди дергаются как заводные механизмы, пытаются освободиться от невидимых пут... Под монотонную, многократно повторяющуюся мелодию с фольклорными интонациями оживают заиндевевшие тела и совершают действия, напоминающие изнуряющий труд. Отделяется от толпы мужская фигура. Следующий «кадр» по степени лаконичности и пронзительности достоин «пера» С. Урусевского. Мужчина – в поиске, он бродит и прислушивается, всматривается в лица, касается ухом живота женщины – одной, другой, третьей... Героиня замирает в недоумении. На сцене появляются дети. Мальчик и девочка держатся за ручки как Тильтиль и Митиль в метерлинковской стране воспоминаний. Мечта о синей птице, о весне, о не рожденном ребенке... Однако лирический настрой мгновенно сменяется беготней и неразберихой, сумятицей беспорядочных передвижений.



Близится катастрофа. Одна из женщин пытается спасти детей. А героиня не может бежать, страх сковал ее тело, она с трудом передвигает негнущиеся ноги. Восковая бледность лица, взгляд обезумевших глаз, обездвиженные стопы, окостеневшая спина, скованная панцирем ужаса. Все эти позы и положения интересны Вальц не как стилизация (так было в балетах М. Фокина и отчасти В. Нижинского), не как выражение эмоций и страстей (как у Пины Бауш), даже не как исследование человеческой природы (у Мориса Бежара). Сашу Вальц интересует идея образа. Жертва, мать, спасительница, опять жертва, снова мать... Обреченная на смерть среди других. Ее одну принесут в жертву, чтобы племя и род, и новая весна, и обновленная земля жили дальше по законам природы. Орудие убийства все ниже опускается над сценой.

В музыке пауза – распростерты женские тела подняты вверх. Стопы болезненно и беспомощно сведены внутрь как на старинных гравюрах Дюрера. Тремоло ударных. Одну из женщин с грохотом бросают оземь... другую, третью. Нет жалости, нет печали, есть ощущение неизбежности и неотвратимости. Участники ритуального побоища колотятся в конвульсиях. Только смерть может избавить от мучений. Но она никак не приходит. И тянут костлявые скрюченные пальцы преследователи и палачи. Патетические ноты звучат как заклятие. «Артикулирующая» музыка Стравинского что-то страстно, но беспомощно выкрикивает голосом вконец измученной обезумевшей от страха жертвы. Она бьет себя в грудь, по животу, по ногам, наказывает и избавляет...

Последняя агония жертвы. Душа омертвела гораздо раньше... Обезумевшая девушка сбрасывает с себя ненужную больше одежду, обнажает изболевшееся тело перед соплеменниками. Те, в свою очередь, падают ниц перед богоизбранной, преклоняют головы перед алтарем. Избранницу одевают в предсмертную робу. Она хватается за голову, по-детски бьет по коленям, опрокидывается и вскакивает вновь, неловко подпрыгивает, стелет, ползает, выгибается, падает под опустившийся кол. Этот последний отчаянный танец столь страстен и самозабвенен, что вместе с

последними аккордами публика вскакивает с мест и аплодирует стоя!

Хореографический язык Вальц двусмыслен. Античная красота тел, облаченных в туники, преобразует любое самое замысловатое и «некрасивое» движение. Каждый исполнитель «проговаривает» хореографический текст в соответствии со своими психофизическими особенностями и возможностями. Артисты Мариинского театра наделяют спектакль филигранностью исполнения и точным смыслом. Мастерски овладев непривычной техникой, они привносят в спектакль то, чего нет, пожалуй, в редакциях других трупп, – особую изысканность, скульптурную выразительность пластики, истинный драматизм...

Труппа работает с полной отдачей и, кажется, с абсолютным доверием к балетмейстеру. Исполнители главных партий – Екатерина Кандаурова, Александр Сергеев и Дарья Павленко берут на себя лидерские функции, первыми бросаются на «амбразуру» непривычной техники танца. Но нигде, ни одним движением, ни одним жестом, не демонстрируют преимущества солистов. Екатерина Кандаурова проживает жизнь своей героини, от рождения до смерти, на невероятном креслендо.

Когда-нибудь художественные открытия Саши Вальц в области концептуального театра дождутся своих монографий, диссертаций и научных конференций. Но сейчас, обращаясь к материалу ее последней работы, «Весна священной», важно понять, что интеллектуальный интерес художника-концептуалиста театра не исключает возможности исследовать непосредственные человеческие реакции, не противоречит свойственной экспрессионистической традиции экстатической эмоциональности, мистике, крайнему субъективизму и в конечном итоге – трагизму.

<sup>1</sup> Дж. Кошут «Искусство после философии» (1969). Журнал «Искусствознание. 2001 г., №1, С. 9.

<sup>2</sup> Складаревская Инна. Страх без трепета: «Весна священная» именитой Саши Вальц в новой Мариинке. «Фонтанка.ру». 20 мая 2013 <http://calendar.fontanka.ru/articles/593>