

БАЛЕТНАЯ И ТЕАТРАЛЬНАЯ КРИТИКА

УДК 792

ФАНТАЗИИ НА ТЕМЫ АППИА И ДАЛЬКРОЗА В СОВРЕМЕННОМ ЕВРОПЕЙСКОМ ТЕАТРЕ

Н. А. Маркарян¹

¹ Российский государственный институт сценических искусств, ул. Моховая, 34, Санкт-Петербург, 191028, Россия.

В статье анализируются экспериментальные театральные опыты нашего времени, основанные на идеях Адольфа Аппиа и Эмиля Жак-Далькроза. Авторами исследуемых спектаклей являются хореографы Аватара Аюсо, Джоан Сан Мартин, Амансио Гонсалес, Фредерик Фламан, режиссер Роберт Вилсон, театровед Ангхель Мартинес Рохер, архитекторы Мария Хосе де Блас, Рубен Пикадо. В поле зрения автора статьи находятся концепции, объединяющие звук, движение и свет.

Ключевые слова: Хеллерау, музыка, хореография, перформас, опера, режиссер, Адольф Аппиа, Эмиль Жак-Далькроз, Аватара Аюсо, Джоан Сан Мартин, Амансио Гонсалес, Фредерик Фламан, Роберт Вилсон, Ангхель Мартинес Рохер, Мария Хосе де Блас, Рубен Пикадо

FANTASY ON ADOLF APPIA'S AND ÉMILE JAQUES-DALCROZE'S WORKS

Nadezhda A. Markaryan¹

¹ Russian State Institute of Performing Arts, 34, Mokhovaya St., Saint Petersburg, 191028, Russian Federation.

The article analyzes experimental theatre experience of nowadays, based on Adolf Appia's and Émile Jaques-Dalcroze's works. The authors of the production are choreographers Avatara Ayuso, Joann San Martin, Amansio Gonzalez, Frederic Flamand, director Robert Wilson, theatre scholar Anghel Martines Roher, architects Maria Jose de Blas, Ruben Picado. The article enlightens the conceptions, involving sound, motion and light.

Keywords: Hellerau, music, choreography, performance, opera, director, Adolf Appia, Emile Jaques-Dalcroze, Avatara Ayuso, Joann San

Martin, Amansio Gonzalez, Frederic Flamand, Robert Wilson, Anghel Martines Roher, Maria Jose de Blas, Ruben Picado

Введение

Век тому назад Художественный институт в немецком Хеллерау [1; 2] собрал команду экспериментаторов — это были швейцарец Адольф Аппиа [3], его соотечественник Эмиль Жак-Далькроз и россиянин Александр Зальцман [4]. Адольф Аппиа, посвятивший себя сценографии и музыкальной режиссуре, мыслил категориями глобальными, способными, как казалось ему и его единомышленникам, навсегда изменить облик театра. Так же мыслил и его любимый Вагнер, создававший оперные партитуры и даже театральную архитектуру исключительно как театр будущего.

Трагические события XX века заставили забыть былую славу Хеллерау, но здание института, использовавшееся совсем не по назначению, сохранилось. Осенью 2017 года Центр искусств в Хеллерау начал возрождаться.

Первыми были восстановлены стены со встроенной световой аппаратурой — тот самый экспериментальный зал, который воплощал мечту Адольфа Аппиа, реализованную благодаря инженерному таланту Александра Зальцмана. Оживление пространства светом, а также контрапункт музыки и движения — это те знаковые идеи, которые хранит историческая память о Хелерау начала XX века. Они и легли в основу нового проекта — фестиваля «Реконструкция будущего. Пространство. Свет. Движение. Утопия».

«Реконструкция будущего» — название двойственное. Будущее в нем можно отсчитывать как от 1910-х годов, так и от 2010-х. Хотя это название кажется слишком глубокомысленным для представленной фестивалем программы: более точным было бы «Фантазии на темы Аппиа и Далькроза».

В историческом Хеллерау Адольф Аппиа визуализировал оперу. Век спустя полем художественных рефлексий в Центре Хеллерау оказался современный танец. Как и столетие назад, главной театральной «фишкой» стало оживающее светом сценическое пространство. Но, оторванное от утопических замыслов своих творцов, оно не всегда «сцепляется» с новой режиссурой, возвышаясь над происходящим своей самозначной красотой.

Если со Станиславским связана экспрессия «черного на черном», то Аппиа, увиденный сквозь время, — это поэзия «белого на белом».

Благодаря постоянно мерцающему, изменчивому свету белые лестницы и пратикабли на фоне белых стен становятся универсальной матрицей для условных сценических решений. То, окаймленные тенями, они обретают архитектурную выпуклость и вещественную осязаемость; то тонут в туманном мареве, на глазах теряя материальность, растворяясь в бесцветной изначальности; то мигают, всплывая из белого небытия и снова исчезая в нем. Молочно-теплый, холодно-сиреневатый, светло-желтый, жемчужно-серый — градаций белого множество, но еще интереснее цветовые форте, пиано, крещендо и диминуэндо, филирование света как филирование звука в бельканто, перетекание оттенков друг в друга, происходящее опять же в соответствии с вокальными законами на едином дыхании.

Поиск художественного синтеза — душа прошлого рубежа веков. Не случайно интерес Аппиа-сценографа вел его к музыке. Решение сложнейшей задачи взаимообогащения цвета звуком/звука цветом (в те же первые десятилетия XX века волновавшее и композитора Александра Скрябина) открывало путь к новой синтетической образности. Однако, не успев проявить себя в полную мощь, идея синтеза ушла вместе со временем. Реалии века, ошестившегося против гуманизма и невозможное сделавшего возможным, привели в искусстве к сопоставлениям несовместимого. На первый план стал выходить монтаж.

Нынешние фантазии на темы Аппиа и Далькроза далеки от синтетизма, но и монтажность, проявленная фестивальными спектаклями, имеет слишком произвольную понятийность. Произвольную настолько, что подверстанные друг под друга, танец и звук кажутся порой друг с другом не связанными. Но это не делает бессмысленными режиссерские поиски — возможно, наоборот, нащупываются какие-то новые смысловые параллели, еще не обретшие театральной осязаемости.

Основная часть

Перформанс APPI (A) PPIA — совместное творчество двух испанцев: хореографа Аватары Аюсо и театроведа Анхеля Мартинеса Рохера. В качестве звука в этом спектакле выступают музыка (фрагменты опер Вагнера и Глюка, в память об осуществленных Аппиа постановках «Орфея» и «Тристана») и слово, причем с музыкой не связанное. Рохер, будучи актером и искусствоведам в одном лице, читает выдержки из многочисленных театрально-эстетических трудов Аппиа и, не расставаясь с этюдником, намекает, что он и есть сам Аппиа.

Текстовые фрагменты, включившие также переписку Адольфа Аппиа с Гордоном Крэгом [5], лучистыми буквами зажигаются на стене и становятся частью световой сценографии. Вообще в этом спектакле ярче, чем в других, проявила себя аппиевская концепция света. Именно здесь свет очерчивал и разнообразил танцевальное пространство, а его градации завораживали глаз.

Расходящиеся в разных направлениях лестницы и разновысотные кубы, репродукции которых можно увидеть в учебниках по истории театра, совсем не монументальны. Они занимают лишь небольшую часть сценической коробки, лишенной кулис и занавеса, и, будучи гармонически соотношенными с параметрами человеческого тела, предлагают ему максимум точек и ракурсов, с которых его видит зал. Можно даже сказать, что театральность этого пространства — в его соразмерных с телом пропорциях. Здесь человек изначально не противопоставляется миру, а является мерилем его. И актер чувствует себя в этих «декорациях» абсолютно органично.

Рохер-Аппиа в спектакле не танцует, хоть и расхаживает по лестницам-прatikaблям босиком. Танцевальную часть осуществляет Аватара Аюсо. Сначала она появляется в костюме символической байройтской Валькирии — к слову, тоже босой, — затем сбрасывает с себя одежды, и, открыв тело, выламывается на переднем плане сцены, постепенно захватывая и осваивая аппиевские конструкции. Выламывается — слово точное и не имеющее негативного оттенка. Эстетика ее танца — какое-то интуитивное движение, почерпнутое в сиюминутности нервного ежедневья и доведенное до эстетической завершенности; дисгармоничное, уродливое — и яркое в своей смелости. Возможно, ключ к этой хореографии — в произнесенной Аппиа-Рохером фразе: «Когда театр и пьеса устареют, от театра останется только эмоция».

Ослепительно белые конструкции на ослепительно белом фоне стен — два белых, спектры которых разнятся, — и в центре вновь обретающая одежды Аватара Аюсо в черном. Красота этой картины классична и абсолютна. Но вместе с финальным таянием светового луча повисает вопрос: связь текста, хореографии и света (оставим в стороне синтез и монтаж) системна или случайна? Спектакль — итог простого сложения или сложных вычислений? Он, в конце концов, поверхностен или глубок?

Впрочем, это же не совсем спектакль — перформанс. Что и позволяет ему оставить без ответов каверзные вопросы.

C APPI (A) PPIA корреспондирует еще один перформанс — Die Appia-Studien, вольно переводимый на русский как Упражнения в духе Аппиа (названный по-немецки, он тоже сделан испанскими артистами).

Два архитектора, Мария Хосе де Блас и Рубен Пикадо, вместе с двумя танцовщиками, Джоан Сан Мартин и Амансио Гонсалесом, параллельно сосуществуют на сцене, занимаясь каждый своими делами. Архитекторы проводят для зрителя урок, посвященный творчеству Аппиа, — рассказывают о нем, интерпретируют его идеи, пишут ключевые слова, рисуют схемы, — и все это при помощи аппаратуры тут же проецируется на задник.

А одновременно с этим в сумеречном квадрате сцены — яркий свет помешал бы видеть проекции — ползают мужчина и женщина. И не просто ползают — они тянут за собой черную клейкую ленту, которая вычерчивает причудливую графику на затененно-белом планшете и пратикаблях: каждое новое движение заставляет ленту отклеиваться и менять рисунок.

О связи повествования с танцем здесь речи нет, хотя из текста выясняется, что Аппиа знал геометрию — эта геометрия, вероятно, и явлена черной изолентой. В остальном натяжка сопоставлений еще большая, чем в APPI (A) PPIA, хотя и этот танец обладает своей выразительностью. В его основе — движение совершенно нелепое, тело, словно грузный неповоротливый куль, стихийно заваливается в разные стороны. Но этот современный танец — трудный и хорошо отрепетированный. От энергичных выламываний Аватары Аюсо не осталось и следа. Хотя тут тоже эстетизирован язык будничности, будничность явлена в этом перформансе не вздернутой эмоцией, а усталостью и неопрятностью. Неэстетичные ползанья происходят в мятых штанах и спускающихся носках.

Это правда, что Адольф Аппиа был великим театральным выдумщиком, а в Хелерау происходили далькрозовские пластические штудии. Вот только механическое наложение друг на друга словесных деклараций и абстрактного современного танца совсем не напоминает Упражнений в духе Аппиа. Впрочем, глубокомыслия этот перформанс не подразумевает и умственной нагрузки явно не выдерживает.

Интересно, что сам Адольф Аппиа предстает в воспоминаниях современников человеком очень серьезным — не только в искусстве, но и в жизни. Однако сто лет спустя театр воспринимает его идеи с улыбкой: всем посвященным ему фестивальным спектаклям присуща ирония, более или менее выраженная. Проявляется она, прежде всего, в смелом, можно сказать — азартном снижении его высоких замыслов. «Слуховая игра „Вавилонская башня“» — ярчайший пример.

«Вавилонская башня» — радиоспектакль, сочиненный и поставленный известным американским режиссером Робертом Вилсоном,

ранее настаивавшем исключительно на «телесности» театра («Человек может думать телом: разум — это мускул. И мозг, и память — это тоже мускулы. Поэтому самое сложное и важное на сцене то, как человек стоит, идет, сидит. Как снимает и надевает очки. Как шевелит пальцем» [5]). Возникла эта звуковая шутка годом раньше, и до Хелерау прозвучала на волнах Немецкого национального и Бременского радио. Но в программе «Реконструкций будущего» оказалась не случайно, ибо по своей сути ближе всего подходит к Упражнениям в духе Аппиа. Реальным упражнениям, а не одноименному перформансу. И дело совсем не в том, что в Хелерау этот радиоспектакль обрел визуальные образы (здесь вновь ожили эманации аппиевско-зальцмановского света, он то ослеплял белым блеском на белой матовости, то мигал светло-палевыми сполохами, то разбавлял тон до прозрачности, то молочным туманом заволакивал теплые свечения). Как раз световые изыски, которые не были нужны режиссеру в аутентичной радиоверсии, существовали сами по себе, хотя и не мешали. Но содержание, лишенное фабульной конкретики и длящееся в одной бесконечной звуковой метафоре, казалось «зеркальным» отражением световой концепции Адольфа Аппиа. С одной, уже знакомой поправкой — «Слуховая игра» иронична.

Вавилонское столпотворение увиделось/услышалось Роберту Вилсону в смешении языков, восклицаний, вздохов и стонов, музыкальных и немзыкальных звуков, в которых зашифрована общая картина мира. И, как всегда у Вилсона, никакого режиссерского нажима: «Окончательно спектакль проявляется только в голове зрителя, поэтому найти интерпретацию я предоставляю ему самому. Я даю зрителю лишь акустический и визуальный материал для самостоятельной работы его собственных эмоций» [5]. Разговорные фразы на разных языках, произнесенные мужскими и женскими голосами всевозможных тембров, прерываются фрагментами произведений Моцарта, Паганини, Рамо (и импровизациями на их темы, исполненными скрипачом Дэниэлом Хоупом); на них наслаиваются звуки улицы — сирены, гудки; слышен стук пишущих машинок и обрывки архитипических фраз — монологов из расиновских и шекспировских пьес, которые в свою очередь перебиваются монотонным произнесением заученных историй из учебника английского языка. Все это вавилонское столпотворение звуков, разнородное, пестрое, беспощадное — шутка Вилсона длится больше часа, и сама ее длительность стала выражением назойливости этого суетного мира — метафорический образ современного сознания. Образ человека, информационное пространство которого расширилось до масштабов, с которыми не справляется его мозг,

и поверхностное плавание по этому пестроголосому миру — единственное, что ему остается. Подобно Эжену Ионеско, который увидел в простеньком франко-английском разговорнике с его шаблонными фразами состояние мира, где слово — то самое, которое было Вначале, — перестало выполнять свою исконную функцию, быть носителем смысла, и просто-напросто обратилось в штамп, Роберту Вилсону слово представляется не носителем информации, а загрязнителем интеллектуального пространства. Неслучайно в общем месиве звуков проскакивают и начальные фразы «Лысой певицы», в свою очередь тоже неслучайно напоминающие начальные абзацы учебника Эккерсли с его классическими Мистером и Миссис Смит.

«Лысая певица» Ионеско написана в жанре комедии. «Вавилонская башня» Вилсона — такая же комедия.

Если танцевальные перформансы по касательной задевали утопию Аппиа о грядущих временах, когда театр будет выражать только эмоцию, то спектакль бельгийского хореографа Фредерика Фламана «Орфей II (Танец)» еще и апеллирует к главному сценическому успеху Хеллерау — «Орфею» Глюка. Своеобразная рифма к аппиевскому «Орфею» 1912 года, «Орфей II (Танец)» мыслился главным событием «Реконструкции будущего» и, безусловно, стал им.

Программа представляет «Орфея II» как «Воспоминание об „Орфее и Эвридике“ Аппиа», но справедливость требует сказать, что спектакль возник вне связи с историей, и за несколько сезонов до нынешнего фестиваля был показан в оперном зале Версаля. Фламан адаптировал его к сцене Хелерау — но только пространственно, образно же спектакль остался индифферентен к ней. Лишь в самом финале отодвинутые к дальней стене пратикабли, спрятанные за прямоугольником экрана, вступают в игру: два актера, своими силами станцевавшие всю историю «Орфея» вместе со всеми ее героями, стремительно носятся по соседним ярусам пратикаблей и никак не могут встретиться на своем пути.

Кристиан Новопавловский и Давид Ле Тай — это два разных Орфея, а также Эвридика, Цербер, Амур, тени и фурии. Новопавловский — белая фигура (белая брючная пара на голом торсе): ни одного намека на характерность, очищенная эмоция. Ле Тай — черная фигура (черные брюки и блуза): сфера действия, характерность, собачья маска Цербера и зеленое платье Эвридики (поверх черного). У Новопавловского много сольных танцев, и каждый — отчаяние несогласия, неистовство протеста. Танец Ле Тая сюжетен: он бросается на Орфея Цербером.

Эти танцы рождены телом и духом нашего современника, экспансивны, энергичны, в их основе — хаотический спонтанный жест, вправленный в раму художественной хореографии. Это биение ритмов XXI века сочетается с мелодиями красоты и гармонии века XVIII — танцы Орфея сопровождает запись партитуры «Орфея и Эвридики» Глюка, столь абстрактно-совершенная, что атрибутика записи не имеет никакого значения. К тому же, партитура подрезана под сюжет спектакля.

Танцевальное пространство поделено надвое экраном, похожим на экран большого телевизора. Передний план — зона света и место рефлексий белого героя. Задний план — в тени, и отдан преимущественно черному герою. А вот сам экран — воплощение театральности и одновременно — ироническая нота спектакля. Сценограф Ханс Оп де Бик создает свои декорации собственными руками у нас на глазах — проекция демонстрирует, как кубик за кубиком кусочки белоснежного сахара укладываются в каменные громады современного даунтауна; как из пустых пластиковых бутылок вырастают поблескивающие в темноте кварталы Нью-Йорка; как картофелины превращаются в живописные камни, а разлитая рядом вода — в поэтическую заводь.

Драма Орфея, потерявшего Эвридику (знаменитая ария «Потерял я Эвридику» включена в «саундтрек» спектакля и в своей знакомости становится его печальным итогом), — это драма запретов, неутоленных соблазнов, некомпенсируемых потерь. Причем «Орфей II (Танец)» — не античный миф, а реальность современной урбанистической цивилизации.

Но в финале снова появляется ироническая нота — сахарный город чернеет и тает, политый горячим шоколадным сиропом.

Заключение

Всевозможные глобальности конца XIX — начала XX века, казавшиеся современникам абсолютными, из будущего видятся лишь боковыми ветвями единого эволюционного процесса, переплавляющего театральные новации по одной ему ведомой логике. Но отдельные походы на этих ветвях продолжают прорастать и сегодня, волнуя художников-потомков своей красотой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ульянова А. Б. Адольф Аппиа. Театр пространства и света. СПб.: СПб академия театр. искусства, 2012. 272 с.
2. Аппиа А. Живое искусство: сб. ст. М.: ГИТИС, 1993. 99 с.

3. *Гринер В., Трофимова М.* Ритмика Далькроза и свободный танец в России 20-х годов // Мнемозина. Документы и факты из истории русского театра XX века / ред.-сост. В. В. Иванов. М.: ГИТИС, 1996. С. 124–148.
4. *Березкин В. И.* Искусство сценографии мирового театра. Мастера. Очерк XII. Адольф Аппиа и Гордон Крэг. М.: Эдиториал УРСС, 1997–2001. 296 с.
5. Интервью Роберта Вилсона после премьеры «Персефоны» на Чеховском фестивале в Москве, 1998 год / Интервью Романа Должанского [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/198819> (дата обращения: 01.10.2018).

REFERENCES

1. *Ul`yanova A. B.* Adol`f Appia. Teatr prostranstva i sveta. SPb.: SPb akademiya teatr. iskusstva, 2012. 272 s.
2. *Appia A.* Zhivoe iskycstvo: sb. st. M.: GITIS, 1993. 99 s.
3. *Griner V., Trofimova M.* Ritmika Dal`kroza i svobodny`j tanecz v Rossii 20-x godov // Mne mozina. Dokumenty` i fakty` iz istorii russkogo teatra XX veka / red. — sost. V. V. Ivanov. M.: GITIS, 1996. S. 124–148.
4. *Bepezkin B. I.* Iskuststvo scenografii mirovogo teatra. Mastera. Ocherk XII. Adol`f Appia i Gordon Kre`g. M.: E`ditorial URSS, 1997–2001. 296 s.
5. Interv`yu Roberta Vilsona posle prem`ery` «Persefony`» na Chexovskom festivale v Moskve, 1998 god / Interv`yu Romana Dolzhanskogo [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/198819><https://www.kommersant.ru/doc/198819> (дата обращения: 01.10.2018).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Н. А. Маркарьян — д-р искусствоведения, проф.; research@rgisi.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Nadezhda A. Markaryan — Dr. habil, Prof.; research@rgisi.ru