

ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ И ПРАКТИКА ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 792.8

Н. Н. Зозулина

ДЖОН НОЙМАЙЕР — ДЕНЬ СЕГОДНЯШНИЙ

В июле в Гамбурге прошли сорок вторые по счету «Ballett-Tage» («Балетные дни»). Это ежегодный фестиваль танца, которым традиционно завершается сезон Гамбургского балета — известной на весь мир балетной труппы Джона Ноймайера. Немыслимая цифра «42» означает, что немецкий хореограф придумал этот фестиваль и провел его впервые в 1974 г., на второй год своего прихода в труппу (1973), и с тех пор каждый год, без единого сбоя, летом на сцене гамбургской Штатсоперы в течение десяти — четырнадцати дней властвует один балет, а ноймайеровская труппа демонстрирует все жанровое разнообразие репертуара и свой профессиональный универсализм, танцуя классику и модерн, многоактные и одноактные, сюжетные и симфонические постановки, спектакли как самого Ноймайера, так, бывает, и любых других авторов.

Обязательным условием фестиваля является показ балетной новинки мэтра или даже нескольких таких новинок, созданных в текущем сезоне, в том числе подготовленных как раз к «Ballett-Tage». Нетрудно подсчитать, что за годы существования фестиваля в исполнение этого условия было поставлено, по крайней мере, более сорока балетов, а на самом деле — наверное, втрое больше, поскольку, интенсивность выпуска премьер Ноймайером, как правило, превышает норму «одной премьеры за год» (в один из сезонов 1980-х им было выпущено пять новых балетов!). В нынешнем году в программе «Ballett-Tage» оказалось две полнометражные новинки — недавно поставленный двухактный балет «Дузе» и заявленная премьера самого фестиваля — полуторачасовая танцсимфония «Турангалила». Новинкой лично для меня была и ноймайеровская версия «Жизели» (2000), которой мне не довелось увидеть в прежние визиты в Гамбург. Так что все склоняло к тому, чтобы поспешить на фестиваль в этом году. Интересны были и другие его спектакли — давно не виденная мной «Золушка», возобновленный в новой редакции «Пер Гюнт», «Отелло», привлекающий внимание исполнением партии Яго одним из лучших актеров труппы Иваном Урбаном, не имеющие аналога ноймайеровские «Страсти по Матфею» в полной музыкальной версии И. — С. Баха, которые, сколько не смотри — невозможно объять в их хореографической насыщенности и громадности. Наконец, всегдашней приманкой служит заключительный многочасовой Нижинский-гала, вмещающий в себя огромное количество разных сцен и номеров.

«Ballett-Tage», где репетиции и спектакли идут каждый день, являются для труппы изматывающим марафоном, в котором задействованы все ее ресурсы.

Отсюда так отчетливо видно, что представляет собой данная компания, на каком уровне находится на сей момент.

Перед моими глазами, начиная с 1993 г., прошло несколько смен актерских поколений в труппе, и в целом можно сказать, что Гамбургский балет, безусловно, знавал лучшие времена. Особенно это касается премьерского состава, находящегося ныне на пределе сил. По сути дела, завершаются карьеры прежних крупных звезд компании — Сильвии Аццони, Ллойда Риггинса, Ивана Урбана, Александра Рябко: они были представлены на фестивале уже весьма выборочно (вспоминается, как несколько лет назад Рябко ежедневно танцевал на «Ballett-Tage» сложнейшие главные партии). Сегодня единственной активной «superstar» остается пластически уникальная Хелен Буше. Премьерство же, достигнутое малоинтересной Анной Лаудере, только свидетельствует о серьезной проблеме с «балеринами»; другие ведущие артистки — технически сильная Каролина Агуэра или прошедшая все ступени роста в труппе Лесли Хейлман — не обладают достаточным «персоналитетом». В последние годы дефицит балеринских кадров маскируется приглашением guest-star, однако практика показывает, что и тут выбор у Ноймайера невелик. В этой роли все время выступает одна и та же балерина, неизменная Алина Кожокару, способная танцевать и ноймайеровские, и классические балеты, но находящаяся на финише своей карьеры...

Примерно схожая картина и в высшем мужском составе, за последние годы лишившемся Отто Бубеничика и Тьяго Бордина. За это время из рядов труппы вырос только один новый премьер — Александр Труш и, возможно, на подходе — юный Кристофер Эванс, выбранный Ноймайером на главную роль в «Турангалиле». Другим, уже многоопытным, исполнителям центральных партий — Карстену Юнгу, Эдвину Ревазову, Амилькару Гонзалесу, на мой взгляд, чтобы дотянуться до славы гамбургских солистов прежних поколений, не хватает сценической харизмы. Дистанция между ними наглядно проступила на «Отелло», где на месте незабываемого первого исполнителя главной роли, танцовщика арабского происхождения Гамала Гауды оказался хоть и столь же смуглый, но в действительности абсолютно бесцветный танцовщик Гонзалес.

С другой стороны, уровень всех сольных танцев и кордебалета в спектаклях по-прежнему высок, а актерская отдача — фирменный знак гамбургской компании — продолжает действовать на зрителя. Кроме того, в труппе обнаружилась идеально выученная классическая балерина — юная Мадока Сугай, чье исполнение вставного па де де в «Жизели» и бурнонвилевского па де де «Праздник цветов в Дженцано» на гала-концерте выглядело просто образцовым. Также женский ансамбль во втором действии «Жизели» великолепно представил все неземные сцены «белого балета», погрузив в романтическую атмосферу и выразительно пронюансировав хрестоматийный текст виллис. Такой высший класс танца в классической хореографии важен для труппы, авторской по направленности, но ориентированной на уровень мировых балетных компаний из тех, что способны исполнять «Лебединое озеро», «Баядерку», «Жизель», «Спящую красавицу», баланчинские «Драгоценности» и т. п.

Не беря на себя полный обзор «Ballett-Tage», позволю задержать внимание на трех из вышеупомянутых спектаклях.

Любая новая версия классических балетов вызывает любопытство, тем более острое, если ее автором является знаменитый хореограф. В данном случае эта сентенция относится к «Жизели» Ноймайера, представляющей в нынешнем варианте второе обращение гамбургского балетмейстера к шедевр романтизма. Первое, в 1983 г., ориентировалось на воспроизведение первоисточника в более или менее традиционном виде. Тогда Ноймайер пригласил в качестве сопостановщика и репетитора балета великую Жизель XX в. Галину Уланову и ограничил свое вмешательство в форму и содержание спектакля. Его новый, уже авторский подход к «Жизели» дал о себе знать в постановке 2000 г., хотя и тогда в качестве ассистента была приглашена другая русская Жизель — Наталья Макарова, передававшая и отработывавшая танцевальный текст Жизели и мира виллис. Традиционная хореография, однако, встраивалась в новое режиссерское и драматургическое решение балета, разработанное Ноймайером.

В нем действие первого акта течет вспять, начинаясь с известной финальной мизансцены лежащей на полу мертвой Жизели и застывших вокруг нее фигур. С первой ноты увертюры, под трагические завихрения оркестра застывшие в группах поселяне оживают в резких, нервных метаниях, но кто-то как стоял, так и стоит, окаменев. Среди них и мать на коленях возле тела дочери, и Альберт — у ног Жизели, и Ганс, который позже поднимет и отнесет Жизель на катафалк и тот двинется в последний путь в сопровождении траурной процессии. А оставшийся один герой вдруг заметит на земле белый цветок, возьмет его в руки и... потекут его воспоминания — с начала традиционного действия, с появления Альберта и его оруженосца у домика Жизели. Белая роза проходит через весь балет как символ связи героев, как нечто, что принадлежит им обоим, но что обнаруживает свою ценность только после смерти героини. В течение первого акта цветок то поднимается героями, то лежит случайно брошенным. Во втором же акте Альберт придет с ним на кладбище как с оставшимся у него от Жизели единственным сокровищем — как ее светлой душой в его руках. В финале при прощании Жизель заберет у него его из рук и исчезнет на мгновение, а затем вернется с красной розой, передав ее герою перед окончательным исчезновением.

Другие важные изменения, внесенные Ноймайером, касаются трактовок характеров и поведения действующих лиц. Так, лесничий (Илларион) в большей степени активен в первом действии, чаще присутствуя на сцене — в частности, он не уходит после первого столкновения с Альбертом, а остается на сцене во время всего вальса, наблюдая развитие отношений графа и Жизели, и его ревность усиливается, подталкивая к дальнейшим действиям. При этом сам типаж Иллариона не сильно отличается от традиционного, тогда как образы Батильды и Берты кардинально пересмотрены Ноймайером. Невеста графа оказывается совсем девочкой — прыгающей и бегающей непоседой. Она пытается вовлечь в свои игры и Жизель (которая выглядит при ней старше и серьезнее), но главное, такой же игрой ей явно представляется помолвка с женихом — она, смеясь, показывает новой подруге кольцо на пальце и тут же забывает об этой «взрослой» жизни, скача

по сцене с любимой игрушкой — мишкой. Такая Батильда сразу объясняет мотив бегства Альберта от невесты и даже способна породить в зрителе понимание героя, вынужденного искать себе девушку на стороне... Не менее необычно решена и мать Жизели, которую Ноймайер лишает зрения, но одновременно делает провидицей трагической судьбы дочери. Слепая Берта выглядит довольно устрашающе, замороженной в своих движениях, непроницаемой, как в маске. Кажется, что сама Жизель ее боится и хочет быстрее увести от своего возлюбленного, чье лицо она ощупывает цепкими руками, сразу поняв, кто будет виновником несчастья. Ее рот разверзается в долгом безмолвном «крике», который повторится вновь, когда Жизель умрет. И ноймайеровская Берта — впервые за историю «Жизели» — придет первой на кладбище, и там, стоя на коленях у креста, словно наколдует, призовет призрачных духов отомстить за смерть Жизели...

Хореография спектакля также подверглась редакции, связанной прежде всего с внедрением новых танцевальных номеров и некоторой корректурой старых. В первом акте главные герои получили от Ноймайера дополнительный дуэт, а Альберт — еще и вариацию (то, против чего всегда восставал знаток «Жизели» Ю. Слонимский, исходя из принципа танцевальной немоты графа, обретающегося в несвойственной ему роли крестьянина). Дополнительный танец исполняют на празднике урожая и подруги Жизели, а юноши-крестьяне впервые танцуют не здесь, как мы привыкли, а раньше — как партнеры девушек во время вальса Жизели и ее танца с Альбертом. Но главное нововведение ожидает зрителей гамбургской «Жизели» во втором действии.

Сегодня этот акт идет на всех сценах в редакции М. Петипа, созданной в 1884 г. и отразившей мышление хореографа-академиста. Унисонность хора и стройность линий виллис, симметричные построения, придание «белому балету» формы гран па, упорядоченность движений, комбинаций в координатах хореографического тематизма, — все эти новые художественные принципы сильно изменили ансамбль виллис, каким он был в эпоху романтизма, в период парижской премьеры балета 1841 г. Его сохранившиеся описания в ту пору рисуют не только общие неистовые танцы, но и прихотливую свободную игру отдельных групп виллис и их индивидуальные высказывания: «...Каждая из виллис... танцует свой национальный танец» [1, с. 133]. Известно, что парижские виллисы, затанцовывая путников, доходили до экстаза и даже издавали смех, доводя своих жертв до гибели. При виде Альберта «виллисы приходят в восторг, они уже заметались вокруг своей добычи», но тот держится за крест и «озлобленные неудачей, виллисы кружатся вокруг Альберта, пытаясь на него напасть» [1, с. 137–138]. Вот эти сколь колоритные, столь и шокирующие ныне детали и оказались в поле зрения Ноймайера, решившего вернуть их в «вальпургиеву ночь» второго действия.

Если раздающийся внезапно в момент гибели Иллариона заливистый смех виллис не занимает дополнительного времени, а является добавочной и весьма ошеломительной краской к «перекатывающейся волной» диагонали, то для последующей пляски виллис, атакующих Альберта у креста, хореограф открывает музыкальную купюру, в которой была скрыта написанная Аданом и звучавшая на парижской премьере «Жизели» fuga с острой характеристичной темой.

Компактный, но экспрессивный номер Ноймайер поставил именно как хореографическую фугу, где постоянный унисон виллис разбивался на множество независимых друг от друга полифонических голосов, выходящих из одной и той же темы. Сочиненные балетмейстером движения, включая резкие падения на пол, махи рук и ног, сломы корпуса, внезапные выпрыгивания и прочие «модернистские» ухищрения, преобразовывали прекрасных существ в тех страшных злобных фурий, о которых писал Т. Готье. Метаморфоза была единственной и краткой, но сильнейшей в своем контрасте — остальные сцены гамбургских виллис отличались гипнотической красотой движений и общим высочайшим уровнем исполнения хореографического текста (в чем, конечно, заслуга передавшей его труппе Натальи Макаровой и сохраняющих ее наставления гамбургских репетиторов).

Главная пара исполнителей выглядела столь же высокопрофессионально, хотя опытной Кожокару в партии Жизели во втором действии словно не хватало «крыльев» в душе и за спиной, чего, однако, не скажешь о ее партнере. Труш в роли Альберта — невысокий, неброский и, кстати, особо не впечатливший в первом действии, во втором заставил собою восхититься. После идеального по чистоте исполнения вариации, артист выполнил 32 *entrachats-six* (в гамбургской версии вместо *brisé*) с постоянным крещендо высоты прыжка и выразительной передачей драматического изнеможения героя. Финал балета — избавление от смерти и прощание Альберта с Жизелью — возшел к катарсису, и зал замер... Стало очевидно, что занятое Трушем премьерское положение в труппе, не случайно: Ноймайер ценит артистов, способных одушевлять танец.

Пример с приглашением и постановками для Кожокару (а также и нашей Дианы Вишневой) говорят о том, что хореограф заинтересован в работе с такими артистами, даже если они не являются членами его компании. То же относится и к любимой Ноймайером итальянской балерине Алессандре Ферри. Несколько лет назад она, завершая карьеру, станцевала на прощание в Гамбурге его «Даму с камелиями». Но, судя по их новой творческой встрече, балетмейстер не смирился с этим расставанием. «Предложением, от которого нельзя отказаться», «подарком судьбы» стал для Ферри задуманный на нее Ноймайером балет о великой актрисе-соотечественнице Элеоноре Дузе. Дорогостояло увидеть Ферри вновь на сцене. Словно не было этих лет отсутствия — она в свои уже немалые годы сохранила форму, сохранила работоспособность своих волшебной лепки ног, высокий шаг, гибкость и ловкость в исполнении сложнейших поддержек, коими изобилует партия Дузе на протяжении двух актов. А печать возраста и прожитого, отметившая лицо Ферри, казалась самой важной краской образа, придавшей героине неповторимость и значительность и сделавшая возможным играть роль без грима, без которого, как известно, обходилась сама Дузе, говорившая: «Я гримируюсь изнутри»... Впрочем, было бы наивно сблизить Ферри с прототипом — Ферри не склонна к экзальтированности, которой восторгались в Дузе, да и балет с драмой — слишком разные искусства.

Балет «Дузе» продолжил ряд «биографических балетов» Ноймайера, вдохновленных великими артистами или историческими личностями. Ранее гамбургский глава поставил спектакли о Людвиге Баварском («Иллюзии как Лебединое озе-

ро», 1976), Моцарте («Окно в Моцарта», 1991), Нижинском («Вацлав», 1979, «Нижинский», 2000, «Павильон Армиды», 2009), Бернстайне («Бернстайн танцует», 1998), Шнитке («Звуки пустых страниц», 2001), Малере («Пургаторио», 2013) и др. При общности задачи — раскрытие судьбы и личности творца — такие постановки не имеют у Ноймайера какого-то одного лекала, напротив, они чрезвычайно разнообразны в своих формах. Как правило, Ноймайер в этих замыслах все замыкает на себе, выступая во всех авторских ипостасях. Вот и в «Дузе», кроме постановки танцев, ему принадлежат сюжет, сценография, костюмы, свет, подбор и компоновка музыкальной партитуры — из произведений Б. Бриттена и А. Пярта.

«Хореографическая фантазия об Элеоноре Дузе» — так обозначен в программке жанр нового двухактного балета. Все его действующие лица — это реальные, отметившиеся в жизни Дузе знаменитые персоны, творческие представители эпохи *fin de siècle* и Первой мировой войны: Сара Бернар (С. Аццони), Айседора Дункан (А. Лаудере), Арриго Бойто (К. Юнг), Габриэль Аннунцио (К. Азатян). Только первый любовник Дузе — юный солдат Лучано Никастро, погибающий на фронте (А. Труш), выбивается из этой звездной группы, но именно его образ важен для Ноймайера и как пример истинной любви — ему хореограф отдает роль Ромео в спектакле с Дузе, и как носитель темы войны — темы ее ужасов и смерти, сильно зацепляющей в спектакле. (Необходимо сказать, что Ноймайер уже не в первый раз дает в своем балете драматическую военную картину с точным указанием на «немецкое лицо» агрессии. В «Дузе» теневые силуэты и фигуры убийц, идущих в атаку и стреляющих в Лучано, безошибочно идентифицируются как германские солдаты. Похоже, хореограф не перестает предостерегать соотечественников от военного угара прежних немецких поколений.)

Безусловно, Ноймайер задумывал раскрыть образ Дузе в единстве двух ипостасей — актрисы и женщины. Тема искусства задается в балете с самого начала — с показа на экране кадров исторической Дузе в немом фильме «Сенеге», затем передается балетной Дузе, предстающей в театре перед зрителями как Джульетта, Дама с камелиями и др., и напоминает о себе в небольшой побочной линии, связанной с Бернар: в момент выступления «божественной Сары» на поклон к ней приходит будущая «La Divina» Дузе. Однако эти несколько творческих эпизодов не делали погоды, поскольку значительно сильнее балетмейстер акцентировал отношения Дузе со спутниками жизни — сменявшимися друг друга ее любовниками. И здесь выяснилось, как опасно в балете то и дело перемещать героиню из одного любовного дуэта в другой с новым партнером — уверовать в этом случае в искренность и серьезность ее чувств становится непросто. После только что бывшей сильной любви — в дуэте между Дузе и Бойто, а до этого — любовного союза с Лучано, третья связь с драматургом Аннунцио и сама по себе выглядела уже не уникально и невольно обесценивала предыдущие эмоции героини. Вероятно, не хватало индивидуальной проработки отношений, этапов разрастания чувств, а их вспышки и быстрые соединения любовников в дуэтах с откровенно эротическим подтекстом создавали иллюзию, что новая пара — это просто продолжение непрерывной любовной или даже сексуальной жажды Дузе и не имеет

значения, с кем она ее утоляет. Особенно в сцене последнего третьего дуэта «любовь» уступала место бесстыдству плоти, тем более, что Ноймайер представил Аннунцио как предельно циничного и самовлюбленного героя, использующего Дузе для собственной славы. Весьма шокирующе в моих глазах воспринималась эксгибиционистская сцена раздевания и позирования обнаженного Аннунцио перед папарацци, пока героиня ожидала его в своей кровати, вскоре слившись с ним в любовной горячке, изображенной с вызывающим натурализмом. Умалчиваю о том, в каком свете представала во всем этом эпизоде ноймайеровская Дузе, но, думаю, что по отношению к любому лицу, названному настоящим именем, подобная картина выглядела бы также беспощадно.

В первом акте хореограф довел биографию актрисы до конца, то есть до ее смерти. Дузе, как известно, умерла, простудившись под дождем, что отразилось в балете пронзительной, полной печали картиной. ...Погруженная в серо-жемчужный отсвет сцена, серый льющий дождь, люди под зонтами и идущие мимо них, прильнув друг к другу, две тонкие фигуры — Дузе и ее служанка. Первая, отрываясь от второй, продолжает ход и постепенно, как призрак, тает среди струй дождя, словно растворяясь в водах Леты. Люди на сцене вытягиваются в траурное шествие, и оно будто сходит с черно-белого экрана, на котором идут документальные кадры прощания с актрисой. Процессия с вознесенным над ней телом Дузе удаляется, под дождем остается лишь служанка. До того тихая мало-заметная в действии персона (между тем исполняемая прима-балериной труппы Х. Буше), она вдруг «взрывается» человеческим отчаянием, давая наконец ответ на мучавший весь первый акт вопрос: зачем в столь второстепенной роли Ноймайеру понадобилось задействовать ведущую солистку? А вот для того, чтобы в этой сцене, в напряженном, бьющем током соло выкрикнуть всю боль людей, любивших Дузе...

С закрытием занавеса, однако, возникал новый вопрос: что будет во втором акте после завершения истории? Как оказывалось, Ноймайер решал перенести свою Дузе в пространство запредельных сфер, где появлялись и главные мужские персонажи первого действия — четверо возлюбленных актрисы (правда, один из них, под именем «Ее публика», олицетворял любовь зрителя, что, впрочем, можно было понять только из программки). Но все они — и балерина как дух или душа Дузе, и четверка — условные Лучано, Бойто, Аннунцио и «Ее публика» — утрачивали здесь всякие характеристики героев, составляя просто ансамбль танцовщиков, исполнявших чисто танцевальную композицию, а именно хореографический квинтет, основанный на подъемах, переносах, оборотах балерины в руках ее партнеров. Очень скоро делалось, однако, очевидно, что этой композиции не хватает внутренней идеи и все в ее хореографии строится на механических перестроениях, словно нам демонстрируют действие какого-то трансформера. Чтобы перебить буксующий в своем содержании квинтет, балетмейстер прерывал его ритуалом поочередного убегания танцовщиков за кулисы, но этим лишь усиливал впечатление искусственности всего происходящего: разрыв формы понадобился будто только для того, чтобы героиня перенесла единственный на сцене стул с левой стороны на правую, а вновь появившиеся танцовщики — сменили

брюки (белые на черные). Но, что в белых, что в черных брюках на артистах, обновлявшийся квинтет продолжал оставаться набором более или менее изощренных поддержек, которые хореографу так и не удалось обратить во что-то большее...

И все-таки искомая идея неожиданно являлась! Она рождалась в повторе под конец квинтета поочередного разбегания танцовщиков от балерины, но, в отличие от их предыдущего исчезновения, решенного по-новому, с глубоким смыслом. Бег первого из четверки начинался по большому кругу, и в тот момент из тройки остававшихся танцовщиков отделялся следующий и шел на место, с которого убегал первый. Его стояние длилось до тех пор, пока бегущий не завершал свой круг, исчезая за кулисами, после чего второй срывался с места, а в его позиции замирал третий. Но во время второго круга, за прозрачным задником, в глубине сцены появлялся тот, кто бежал первым и теперь он продолжал свой бег по горизонту, от кулисы до кулисы. Когда начинался бег третьего по кругу, второй танцовщик, успевший исчезнуть за кулисами, также появлялся на заднем плане и пересекал по горизонту сцену, а в это время первый уже бежал на дальнем плане, развернувшись в противоположном направлении. Четвертый большой круг происходил на фоне бегущих в нескольких дальних планах трех фигур. Затем доходила очередь и до последнего, появлявшегося за прозрачным тюлем и устремлявшегося вдаль, вслед остальным. А Дузе, оставшись теперь одинокой маленькой фигуркой в пустом пространстве сцены, поднималась на стул и с высоты смотрела туда за горизонт, где навсегда скрывалась ее жизнь...

Эта внедренная в финал символика, погружающая зрителя в раздумье о быстротечности земного бытия и одиноком переходе человека за грань инобытия, компенсировала некоторое разочарование от хореографии квинтета, вновь подтвердив, что балет — искусство метафоры и мысли, а не формальных ухищрений тела.

Образцом такого искусства предстала на «Ballett-Tage» последняя премьера Ноймайера — танцсимфония «Турангалила», рассказом о которой я и закончу статью.

Само явление «Турангалилы», грандиозной симфонии О. Мессиана (1948), на балетной сцене в полном виде (10 частей, полтора часа звучания) можно без преувеличения назвать историческим событием, случившимся спустя более полувека после первого подступа к ней балетного театра. Что знаменательно, то произошло также на гамбургской сцене, но тогда, в 1960 году, голландский хореограф Питер ван Дийк использовал только несколько фрагментов партитуры. Подвиг же первого воплощения «Турангалилы» в полном объеме принадлежит Ролану Пети (1968). Его балет-симфония, созданный для труппы Гранд Опера, «столкнул... контрастные образы зла и добра, трагических невзгод и безграничного счастья» [2, с. 131]. Планетарный характер зрелища поддерживался красочными декоративными полотнами Макса Эрнста: «то огромный пылающий круг солнца, то кровавое мерцание звезд, то извивы раковин на дне морском» [3, с. 182]. Балет Пети был принят неоднозначно, к нему выдвигались претензии за недостаток «сердца

и чувства». С другой стороны, часть французской критики¹ давала балету наивысшие оценки: «"Турангалила"... один из самых поразительных спектаклей, с самой оригинальной хореографией, созданной за последние годы. ...В этом произведении ощутимо близкое родство между движениями и звуками, хореографией и музыкой...» [1, с. 132]. К сожалению, среди тех, кто не оценил работу Пети, был сам композитор. От него последовал запрет на использование этой музыки в балете, на который впоследствии натолкнулся Ноймайер, захотевший поставить 6-ю часть «Турангалилы» («Сад сна любви») еще много лет назад. Казалось, его мечте не сбыться — после смерти Мессиана в 1992 году правопреемники твердо придерживались воли композитора.

Между тем жизнь способна преподносить сюрпризы. Пару лет назад должность главного дирижера Гамбургской Штатсоперы занял Кент Нагано — музыкант, знавший близко Мессиана. Он и предложил Ноймайеру идею постановки всей «Турангалилы», сумев убедить наследников композитора снять, наконец, многолетнее табу. Именно Нагано стоял за дирижерским пультом на премьере, испытывая гамбургский оркестр на высочайший профессионализм: ведь партитура Мессиана считается почти неисполнимой из-за оркестровой сложности, фантазмагоричности звучаний, требующей в дополнение усиленной группы ударников, виртуознейшего солиста-пианиста и исполнителя на редком электроинструменте — «Волны Мартено».

В балете значение оркестра подчеркивалось его присутствием на самой сцене, позади танцовщиков, — как будто на земной тверди, тогда как над оркестром висели, будто в небесах, воздушные мосты, один выше другого, где в разные моменты действия внезапно появлялись призрачные танцевальные фигуры. Они словно служили отражением тех, кто присутствовал на сцене, проявляя связь земных и горних сфер. Концепция пространства, принадлежащая Ноймайеру как сценографу спектакля, намекала на космичность мессияновской «Турангалилы» — симфонии о сотворении земли и неба, о звенящей на все лады вселенной, о бесконечном беге времени, о круговороте жизни и любви, о вовлечении человека в танцы звезд и радость мироздания.

«Отанцовывая» симфонию, балетмейстер представил музыку рогом изобилия, непосредственно из которого на сцену изливались танцевальные потоки, бурлящие, пенящиеся, как и музыка, «сверхчеловеческой радостью». Это был поистине поединок творческих титанов — Мессиана и Ноймайера, в котором хореография мастерски «держала удар» мириад ослепительных звучаний. Не берясь анализировать с одного просмотра «Турангалилы» насыщенные формы музыкально-хореографического взаимодействия, отмечу, что Ноймайеру в целом удалось и ликующие, гимнические части партитуры (например, 1 — «Интродукция», 5 — «Ликование звезд», 8 — «Развитие любви», 10 — «Финал, с большой радостью»), и полная их противоположность — лирические, медитативные части (например, 6 — «Сад сна любви», 9 — «Турангалила III»). Так, невозможно забыть завершав-

¹ Marie-Francoise Christout. «Turangalila» — «Dance and Dancers». 1968. September. P. 31–32. Цит. по [1].

шую ноймайеровский «танец звезд» композицию массовой раскручивающейся, струящейся спирали, которую с полным правом можно вписать в анналы балетной истории рядом с другой «космической» спиралью — Ф. Лопухова в финале танцсимфонии «Величие мироздания». Не счесть и иных образных находок, свидетельствующих об удивительной по-прежнему хореографической фантазии Ноймайера. Кажется, ему ничего не стоит предъявить зрителю еще такое же бесконечное разнообразие танцевальных фейерверков, несмотря на то, что хореограф на всем протяжении симфонии должен был справляться с крайней дробностью ее метроритма, как правило, лишаящей музыку какой-либо дансантиности. Но у Ноймайера «Турангалила» показалась просто предназначенной для танца...

Хореограф придал танцсимфонии свою программу, избрав в ее героиню мечтательного Юношу (К. Эванс) — а в его лице саму юность, прислушивающуюся к себе и к миру и переживающую со всей эмоциональной интенсивностью каждый миг бытия, находясь во власти своего воображения. Если бы Ноймайер был русским хореографом, можно было бы сказать, что он нашел идею героя у Цветаевой, писавшей: «Мне плохо с людьми, потому что они мешают мне слушать мою душу или просто тишину». Нередко герой, когда не танцевал, то стоял, сидел или возлежал на сцене с закрытыми глазами, и тогда ее заполнение танцующими — солистами, парами, группами, ансамблем — воспринималось как визуализация его снов, помыслов и грез. Процесс взросления героя Ноймайер трактовал как процесс инициации, переживаемой в любви, но любви в юношеском идеальном представлении. Ее вдохновенной кульминацией в последней части танцсимфонии становился только поцелуй, исполненный как священнодействие, приводящее, наконец, героя к свету в конце долгого пути.

Традиционно в последний день «Ballett-Tage» дается «Нижинский-Гала». Все 42 года существования фестиваля ведет этот концерт сам Ноймайер, преуведомляющий выходом к публике каждый номер. Программа гала всегда очень насыщена и длится почти 6 часов — беспрецедентный по масштабу праздник танца. Впечатляет всегда и завершение гала, когда весь зал аплодирует, на сцене выстраиваются гамбургская труппа и гости — участники концерта, выносятся и раздают артистам невероятной красоты цветы. Теперь все ожидают выхода главного лица — Джона Ноймайера. И вот зал взрывается — он появляется из-за кулис. Обернувшись к труппе, кланяется всем артистам и со счастливым лицом поворачивается к оглушительно приветствующей его публике...

ЛИТЕРАТУРА

1. Слонимский Ю. Драматургия балетного театра XIX века. Очерки. Либретто. Сценарии. М.: Искусство, 1977. 342 с.
2. Чистякова В. Ролан Пети. Л.: Искусство, 1977. 166 с.
3. Кулаковская Т. «Турангалила» Ролана Пети // Театр. 1969. № 8. С. 182.