

УДК 78.085.5; 7.071.2

О. В. Кирпиченкова

ВЕЧНАЯ «ВЕСНА»

(к вопросу о многообразии интерпретационных возможностей произведения И. Стравинского)

Среди четырех ключевых для истории балетного театра произведений И. Стравинского («Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная», «Свадебка») именно «Весна священная» удостоилась особой популярности на протяжении XX — начала XXI вв. Партитура «Весны священной» — самая востребованная по числу хореографических интерпретаций¹ среди партитур «русского периода» творчества Стравинского. Ставшая в 1913 г. знаменем балетного авангарда, она по сей день парадоксальным образом сочетает в себе дух новизны и статус признанного классического произведения.

В чем же причина необычайной востребованности «Весны священной» среди хореографов? На наш взгляд, этот феномен можно обосновать с позиций идейных, содержательных и структурно-стилистических особенностей произведения:

- в идейном плане художественные взгляды авторов балета 1913 г. близки позициям ряда художников более поздних поколений (и тем, и другим хотелось создать новую художественную систему, альтернативную устоявшимся и признанным классическими взглядам);
- программный характер балета позволяет свободно интерпретировать музыкальные образы;
- структурно-стилистические особенности партитуры (сюитная форма и торжество ритмического начала во всем его многообразии) вкупе с отсутствием сюжетного диктата также располагают к возникновению широкого спектра ассоциаций.

* * *

Уже в ранних балетах Стравинского «музыка обрела такие новаторские достижения в области гармонического языка, интонационной выразительности, метро-ритмического богатства, разнообразия тембров и оркестровки, которыми тогда не обладало это искусство в других жанрах. Изменился ее стиль, расширился круг идей и образов, отразились художественные тенденции других искусств, — живописи, поэзии, театра, — такие, например, как карнавальность, символика, черты стиля модерн, образы примитивизма и иные» [1, с. 197]. Эстетизированные

¹ По данным базы «Stravinsky and the Global Dance» насчитывается более двухсот хореографических интерпретаций на партитуры «Весны священной».

URL: http://ws1.roehampton.ac.uk/stravinsky/short_musicalphabeticalcompositionsingle.asp (Дата обращения 18.06.2015).

русские мотивы балетных «первенцев» композитора («Жар-птица», «Петрушка») в «Весне священной» сменились новой для него трактовкой фольклорного материала: теперь Стравинский не отказывался от его природной стихийности и дикости, а подчеркивал их. Характер партитуры, «низкий, но изощренный, изысканно дикий, в котором переплетены стиль и сила» [2, с. 84], стал знаменем новой балетной музыки.

Хореограф Нижинский, вслед за композитором, осуществившим эмансипацию ритма, сделал ключевым для «Весны священной» образ человеческой массы, объединенной причастностью к единому событию и жаждущей его. Стравинский отказывается в пользу ритма от господства гармонии и мелодии — Нижинский ради кордебалета уходит от выработанной классическим балетом иерархии исполнителей с абсолютным главенством балерины. В первой части балета («Весенние гадания») масса людей на сцене преисполнена ожиданием значимого события: в едином ритме они перемещаются по сцене, следуя беспокойному и прерывистому дыханию музыки. Вслед за появлением Старейшего-Мудрейшего люди ввергают себя в упоенный пляс (номер «Выплясывание земли», завершающий первую картину). Во второй части («Великая жертва») происходит выбор Избранницы и ее жертвенный танец. За танцем девушки, напуганной ожиданием смерти и взбудораженной экстатическим наслаждением от самоистязания, наблюдает весь род. И сюитная структура «Весны священной», с одним лишь сольным номером (финальная «Великая священная пляска»), и тема ритуального жертвоприношения ради поддержания жизни рода могут быть истолкованы как эмблема XX столетия, которое «стремясь к жизни, уничтожило миллионы человеческих существ» [3, с. 150].

Интерес к архаике, из которого выросла «Весна священная», был свойственен искусству начала XX в.² Живопись, музыка, танец сбрасывали с себя подчеркнутую искусность, аристократический лоск ради постижения далекой, нетронутой, дикой и простой старины. Хореография «Весны священной» выразила увлечение древностью в обескуражившей современников пластике, основанной на принципе «закрытого», «собранного внутрь» тела: спина согнута, ступни завернуты внутрь друг к другу, ладони собраны в кулачки. Нарочито неуклюжая поза варьируется, благодаря движениям рук: согнутые в локтях, с зажатыми в кулак кистями или с раскрытыми плоско ладонями, они сгибаются и распрямляются, реагируя на ритмические акценты. Закрытое положение корпуса сохраняется в момент исполнения «утаптывающих» прыжков, во время шага и бега. В композиции используются приемы, характерные для балета (строгие рисунки: круги, линии), но принцип симметрии соблюдается не всегда. Характерная черта — постоянная

² Об увлечении отечественных художников историей, народными традициями см.: Крусанов А. В. Русский авангард. 1907–1932. Исторический обзор. Т. 1–2. М.: НЛО, 2003.; автор затрагивает тему развития неопримитивизма в живописи, театре, музыке, поэзии. Новые веяния не всегда распространялись параллельно, иногда они запаздывали на 5–7 лет, но в целом художественные принципы в разных видах искусства были аналогичны друг другу и помогали в создании новых форм.

смена рисунков, многие из которых (по предположению восстанавливавших балет М. Ходсон и К. Арчера) были навеяны хореографу орнаментальными мотивами национального костюма.

* * *

После 1913 г. спектакль-легенда канул в небытие, оставив за собой пространный шлейф слухов и загадок. Его «второе рождение» состоялось в «Джоффри балет», благодаря реконструкции М. Ходсон и К. Арчера (1989). «Весна священная» начала новое шествие по земному шару, появившись в репертуаре ведущих балетных трупп мира.

Но авторские версии балета, снискавшие собственную славу, появлялись на сцене и ранее. Первую подобную постановку осуществил Морис Бежар, считая, что у «Весны» только один недостаток: «она писана в 1913 году» [4, с. 98].

«Весна священная» Бежара появилась в 1959-м, когда деятели искусств искали новые средства для отражения пережитого ужаса Второй мировой войны, искупления общечеловеческой вины, увековечивания памяти о невинных жертвах геноцида, концлагерей, военной агрессии. Возникали новые творческие манифесты в музыке, в живописи: в 1952 г. появилась эпатажная для своего времени композиция Джона Кейджа «4 '33», породившая «безмолвную музыку»; в живописи росла популярность абстрактного экспрессионизма, концептуализма и т. д. Однако Бежар не собирался поддаваться характерным для того времени настроениям. Удивляет, а может и обескураживает его заявление: в музыке «Весны священной» нет ни ужаса, ни трагедии [см.: 4, с. 102]. Бежар воспринимал музыку Стравинского как гимн жизни, не древний жестокий обряд оказался в центре внимания хореографа. Его увлекла иная история — история пары. Если у Нижинского — священное преклонение перед неведомыми страшными силами, необходимость жертвы для поддержания неизменного хода жизни, то у Бежара — воспевание жизни, не омрачаемое темой жертвенности. Его балет — о витальной силе, о скрытой от глаз сексуальной энергии, которая не дает жизни прерваться.

Бежару предстояло подобрать ключ к музыке Стравинского, чтобы передать рост ритмического напряжения, его накал и внезапное растворение. Этим ключом стали два кордебалета: мужской и женский, олицетворяющие две самостоятельные «вселенные». Первая часть («Поцелуй земли») создает образ мужского мира, наполненного силой, атмосферой соперничества и конкуренции. Вступление ко второй части и номер «Хождение по кругам. Тайные игры девушек» экспонируют женский мир. Здесь лавинообразный поток ритмов на время уступает место задумчиво-нежным тембрам деревянных духовых и их мелодичным наигрышам. Женская «вселенная» — это размеренное глубокое дыхание Матери-Земли, жаждающей оплодотворения. Вторжение мужчин в женский мир влечет за собой сцену напряженного ожидания, которое оканчивается страстным соединением пар.

Премьеру Бежара ждал оглушительный европейский успех и Бежар пожал заслуженные лавры. А в СССР партитура Стравинского зазвучала в 1965 г., благо-

даря балетмейстерам Владимиру Василеву и Наталье Касаткиной. Они представили авторскую версию балета в Большом театре.

Замысел Рериха, воссоздававший «картины языческой Руси», у Василева и Касаткиной дополнила лирическая линия и акцент на конфликте между общественными устоями и личностью. Грубости первобытных инстинктов противопоставлялось зарождение чувства, в котором соединялись нежность, преданность, готовность пойти наперекор законам рода. Носителями этих высоких качеств стали Девушка (Избранница) и Пастух, взбунтовавшийся против вековых устоев. Не желая смириться с волей богов, Пастух прерывал ритуал, вступая в схватку с целым родом. Но древняя религия оказывалась сильнее — Избранница сама вонзала в себя нож. Пастух реагировал мгновенно: отчаявшийся, ослепленный яростью, он поражал ножом деревянный идол. В зловещей тишине падал занавес.

Если спектакль Василева-Касаткиной рассказывал о пробуждении индивидуальности через любовное чувство, то версия Джона Ноймайера (1972), напротив, повествовала о вырождении человеческого начала в людях и о неизбежном исчезновении человечества.

Спектакль впечатлил накаленную студенческими волнениями Европу мощной и страшной образностью, которая шла вразрез с программным содержанием музыки. Для Ноймайера «Весна священная» — музыка о глобальной катастрофе, и балет стал тревожным посланием современникам.

Балет начинается в тишине. На пустой сцене — неподвижное тело человека. Мимо вереницей проходят юноши и девушки, не глядя по сторонам. Кажется, фигуры будут двигаться бесконечно. Первая сцена спектакля — и отражение равнодушного хода времени, и молчаливое обличение людского безразличия. Лаконичное высказывание о молчаливой безучастности к беде ближнего и духовной слепоте перерастает в зарисовки о жестокости человеческой цивилизации. В какой-то момент люди сбиваются в плотную массу, словно перед лицом опасности. Они испуганно глядят вдаль и, как стая беззащитных зверей, мечутся из угла в угол, будто под прицелом оружия. Затем толпа превращается в эпицентр взрыва: десятки напряженных рук вырываются из варева людских тел и стремительно двигаются из стороны в сторону.

Взрыв влечет страшные последствия — он ослепляет людей. Слепое человечество — сильнейший художественный образ в истории культуры. «Оставьте их, они — слепые вожди слепых; а если слепой ведет слепого, то оба упадут в яму» (Матф., XV, 14) — гласит библейская притча. Слепые — герои одноименной картины Питера Брейгеля (1568) и одноименной пьесы Метерлинка (1890). Мир слепых изображает и Ноймайер. Лишившиеся зрения люди опасно шагают, руками исследуют пространство, спотыкаются и переступают через тела собратьев. На испепеленной земле случайно соприкасаются ладони мужчины и женщины. Их руки крепко сжимаются, начинается дуэт, наполненный отчаянной страстью, которая вспыхивает в последние минуты жизни двух существ, оказавшихся перед беспощадной реальностью катастрофы.

После «взрыва» группы танцовщиков представляются страшными, ползающими и прыгающими созданиями с множеством конечностей — то ли образ ада,

воцарившегося на земле, то ли нашествие монстров, порожденных случившейся катастрофой. «Великая священная пляска» звучит как тщетный крик о помощи последнего человека на земле, чудом оставшегося в живых после парада чудовищ. На темной сцене девушка испуганно мечется, судорожно бьет себя по телу... В финале она падает замертво на то же место, где в начале спектакля лежал мужчина. Воцаряется тишина. И вновь мимо неподвижного тела отрешенно бредут люди.

Ноймайер создал жестокий спектакль, говорящий, что история движется по спирали. Может ли человечество изменить эту траекторию, повернуть беспросветный ход земного существования в иную сторону? Этот вопрос балетмейстер оставляет без ответа.

В полном смысле балет кордебалета, кроме версии Нижинского, мы можем видеть в версиях Бежара и Ноймайера. Что касается постановки Касаткиной и Василева, то в ее структуре прослеживаются элементы, характерные для классического балета (иерархия исполнителей; ансамблевые номера перемежаются с вариациями и дуэтом, который становится лирическим центром балета). Все это может свидетельствовать о взаимопроникновении выразительных систем классического танца и современного, которые в какой-то период времени противостояли друг другу³. Черты взаимообогащения эстетически разнонаправленных стилей заметны и в пластике, синтезирующей их в каждой из постановок.

* * *

При всей оригинальности европейских трактовок, их несомненном отличии от первоначальной программы «Весны священной», хореографы восточных традиций предлагают еще более самобытное видение музыки Стравинского. Пример тому — версии японских постановщиков. Одна из них решена в стиле contemporary, другая — средствами малоисследованного для России направления *буто*. Оба спектакля придают особую значимость личностному началу, превращают «Весну священную», традиционно воспринимаемую как балет массовый, в камерное действие.

Спектакль Карлотты Икеда⁴ был показан в Петербурге в 2002 г. Икеда обрела известность благодаря тому, что способствовала географическому расширению направления *буто* (основала свою школу во Франции) и стиранию в нем гендерных границ (в момент своего появления *буто* считалось сугубо мужским). *Буто* трактует пластику тела совершенно иначе, нежели классический балетный спектакль: здесь движение медитативно замедленно, исполнители словно стремятся

³ Подтверждает этот тезис и известная версия «Весны священной» Марты Грэм (1984), воссоздающая ритуал жертвоприношения ацтеков. В этом спектакле авторская танцевальная техника слилась с устоявшимся в балетном жанре принципом иерархии персонажей и с достаточно традиционными хореографическими структурами.

⁴ Основательница французско-японской компании «Ариадон», работающей в стиле *буто*.

вовлечь публику в состояние транса. Петербургская публика увидела спектакль на сцене Михайловского театра⁵ и, хотя некогда этот театр имел статус экспериментальной площадки, просмотр «Весны священной» в исполнении семи девушек с набеленными лицами оказался нешуточным испытанием на прочность для неподготовленных зрителей.

Икеда соединила партитуру «Весны священной» Стравинского с авторской музыкой Алена Маэ и тишиной. На сцене танцовщицы медленно выпрямлялись, застыли в ожидании, словно парализованные. Затем тела сотрясали конвульсии, но ни звука не срывалось с уст страдалиц. Пластика, сочиненная Икедой в соавторстве с Ко Муробуши (одним из ближайших сподвижников основателя «сумеречного» направления анкокубуто⁶ Тацуми Хижиката), включала реминисценции из версий В. Нижинского, П. Бауш, М. Грэхем, содержание не перекликалось с замыслами предшественников и уводило в сферу метафизики. Идейное наполнение будто, ищущего возможности выразить в движении философскую проблематику (изначально заимствованную из произведений Ю. Мисимы), не впечатлило публику. Возможно ли толковать тело как синтез человеческого и животного, минерального и растительного, рождающегося и умирающего, темного и светлого начал, к которому призывают идеологи этого направления? Трансовый характер сценического действия вызвал негодование зрителей и критиков: «Движения сценические в час по чайной ложке. Пластическим медитациям битый час предаются шесть девушек <...>, оно просто-таки мучительно» [5]. Такое непонимание, впрочем, вполне объяснимо — отечественная аудитория (в том числе и профессиональная) до сего дня очень мало знакома с культурными истоками будто и практически не имеет опыта прочтения его специфического языка.

Несколько ближе петербуржцам оказалась версия балетмейстера Сакико Ошима⁷. Он привез свою «Весну священную» в исполнении труппы современного танца «H.ART.CHAOS» в 2004 г. Камерность постановки призваны были компенсировать мощная, брутальная техника contemporary, неожиданное постановочное изобилие (в спектакле фигурировали полеты на тросах и «купание» в наполненной водой ванной) и полная самоотдача артистов.

«Человек, погибающий в одиночестве» — так можно определить тему спектакля Ошимы. Бытовая драма одинокой души разворачивается в скупой минималистской обстановке: ванная, лампа-торшер, диван... Растрепанная, измученная

⁵ Премьера на сцене Михайловского театра — 5 февраля 2002 г. Композитор — Ален Маэ, исполнители — Карлотта Икеда, Раса Алксните, Кристин Шу, Наоми Мута, Эмануэлла Нелли, Валери Пужоль и Анна Вентура.

⁶ Будто (с японского «bu» — танец, «toh» — шаг) возникло в послевоенной Японии (1959). Инициаторы нового направления Тацуми Хижиката и Кацуо Оно создавали столь беспросветные образы, что критики называли их представления «анкокубуто» (дословно: «танец мрака»). Впоследствии за специфическим направлением современного танца закрепился термин «будто».

⁷ Постановка была признана лучшим спектаклем современного танца 1995 г. в Торонто, Монреале, Питсбурге.

страхами, бессонницей, неврозом (спектр ассоциаций здесь широкий), героиня кидается в рискованные гимнастические упражнения. Никто не видит ее мучений и, следовательно, никто не остановит ее страданий. Экспрессивные конвульсии длятся непрерывно и напоминают надрывный танцевальный стиль «Весны священной» Бауш⁸. Появление трех девушек в строгих костюмах на время останавливает этот мрачный, надрывный «глас», молящий то ли о человеческом соучастии, то ли о душевной теплоте или мимолетном внимании. Для чего появляется троица, кто они (ангелы смерти или просто случайные прохожие с очерстневшей душой) — неясно. От них нет помощи, скорее, в холодном выражении лиц можно увидеть злое любопытство. Истерзанный вид мученицы их интригует, будто гипнотизирует и вызывает желание снова и снова видеть страдания живой души. Неудивительно, что присутствие этих персонажей к финалу первой картины усугубляет состояние героини настолько, что она падает в забытие. Сцена погружается в темноту. Агрессивные ритмы музыки, терзающие тело и душу, исчезают. Тишину заполняют механическое щелканье фотоаппаратуры и приглушенные голоса. Они тают в воздухе, и первая часть балета завершается.

Вторая часть аналогична по хореографической структуре первой: вслед за монологом героини следует танец вторгшихся в комнату девушек. Это, скорее, хореография с элементами воздушной гимнастики (в сцене задействованы не только артисты, прикрепленные к тросам, но и стулья). Эпизод завораживает: в нем — мастерское владение телом, выработанная синхронность, соблюдаемая при любом темпе. Вместе с мерным колебанием музыки (номер «Вешние хороводы») пластическое решение вызывает в воображении образ маятника, отсчитывающего последние секунды жизни. Заключительная «Великая священная пляска» — развернутая сцена самоубийства. Здесь необъяснимая агрессия таинственных посетительниц достигает предела. Они яростно нападают на свою жертву, что, вероятно, и вынуждает ее принять бесповоротное решение расправы с собственной жизнью. Несчастная яростно плещется в ванной, на последнем издыхании ее обессиленное тело привязывают к тросу. Полеты-прыжки венчают этот пластический вопль о сострадании. С последним аккордом девушка замирает на авансцене, вытянув в зрительный зал руки, уподобляясь навек застывшей скульптуре — памятнику человеку, никем не услышанному.

Постановка Сакико Ошима, явившая реакцию художника на враждебность сегодняшнего мира по отношению к человеческой жизни, свидетельствует о слиянии некогда противопоставленных друг другу культур. Характерные западная рефлексия и отчаяние, ощущение потерянности и эмоциональный надрыв пришли в японскую культуру, прежде сдержанно-созерцательную и умиротворенную.

⁸ «Весна священная» Пины Бауш (1975) близка версии Сакико Ошима и по эмоциональному наполнению. Ведущей в спектакле Бауш была не тема вечного обновления и продления жизни путем принесения жертвы, а, скорее, обратная сторона всякого обновления — агрессия и насильственный слом предшествующих запретов, традиций, психологических установок.

* * *

Мы рассмотрели лишь некоторые из многочисленных постановок «Весны священной», но и по этому материалу можно составить представление о том многообразии авторских трактовок, которое предоставляет интерпретаторам произведение И. Стравинского. Эта музыка вызывает широкий спектр образных ассоциаций, которые не исчерпываются принадлежностью постановщика к какой-либо национальной культуре. Художественные достоинства каждой из версий определяются, прежде всего, оригинальностью хореографической концепции и ее созвучием с общечеловеческими идеями, отраженными музыкой балета со всей присущей ей симфонической мощью.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ванслов В. В. В мире балета. М.: Гнозис, 2010. 296 с.
2. Росс А. Дальше — шум. Слушая XX век / Пер. с англ. М. Калужского и А. Гиндиной. М.: АСТ; Corpus, 2015. 560 с.
3. Петров О. А. «Весна священная» и современный балетный театр» // С. П. Дягилев и современная культура: Материалы международного симпозиума «Дягилевские чтения». Пермь: Книжный мир, 2014. С. 150–155.
4. Бежар М. Мгновение в жизни другого / Пер. с фр. Л. Зониной. М.: СТД СССР, 1989. 238 с.
5. Яковлева Ю. Одна японка не делает «Весны» // Коммерсантъ. № 22. 8 февр. 2002. С. 14.