

Н. Ю. Чумина

Интерпретации балета «Весна священная» в искусстве XXI в.

С момента премьеры 29 мая 1913 г. балет «Весна священная» выдержал около двухсот интерпретаций. Все новые авторы обращаются к этому произведению. В статье проводится обзор и обобщение основных версий XX в., а также более подробно рассматриваются спектакли, созданные и представленные на российской сцене уже в XXI в. Среди них версия, представленная в Большом театре в 2013 г. Татьяной Багановой, в том же сезоне Сашей Вальц в Мариинском театре и постановка французского хореографа Режиса Обадиа в театре «Балет „Москва“». Прослеживается трансформация основной идеи произведения и использованных приемов и средств художественной выразительности в сравнении с оригинальной постановкой 1913 г.

Ключевые слова: балет «Весна священная», Татьяна Баганова, Режис Обадиа, Саша Вальц, современная хореография

Natalja J. Chumina

Interpretations of the ballet «The Rite of Spring» in twenty-first-century art

Since its premiere on May 29, 1913, the ballet «The Rite of Spring» has undergone at least two hundred different adaptations. New choreographers constantly revisit and reinterpret this work. This article gives an overview and summary of the principal twentieth-century versions, then provides an in-depth exploration of those developed for the twenty-first-century Russian stage to date. Among the latter there are a version by Tatiana Baganova performed at the Bolshoi Theater in 2013, one by Sasha Waltz performed at the Mariinsky Theater in the same season, and one directed by the French choreographer Régis Obadia at the «Moscow Ballet» Theater. The transformation of the work's basic concepts is traced, and the various techniques and modes of artistic expression are compared to those of the original 1913 staging.

Keywords: «The Rite of Spring», Tatiana Baganova, Régis Obadia, Sasha Waltz, contemporary choreography

29 мая 2013 г. исполнилось 100 лет со дня премьеры «Весны священной» в театре Елисейских полей в Париже. В связи с чем неудивительно заметное присутствие этого произведения, как в афишах культурных событий, так и среди номинантов театральных премий. В 2013 г. Большом театре прошел фестиваль «Век „Весны священной“ – Век модернизма», на котором были представлены версии Нижинского, Бежара, Бауш, созданные на протяжении всего XX столетия. Претендентами на получение российской национальной театральной премии «Золотая маска 2014» стали версии Патрика де Бона в новосибирском театре оперы и балета, Татьяны Багановой в Большом театре и Саши Вальц в Мариинском театре.

Частота обращений к теме «Весны священной» служит доказательством того, что это одно из ключевых произведений искусства XX в. Разнообразие прочтений, возможно, связано еще и с тем, что оригинал балета долгое время был не известен¹. Парадоксальный факт – возобновлялось и интерпретировалось исчезнувшее произведение. Первоначальный хореографический текст точно не известен и сегодня. В настоящее время наиболее приближенной к оригинальной хореографии Вацлава Нижинского и сце-

нографическому оформлению Николая Рериха считается версия Миллисент Ходсон и Кеннета Арчера в исполнении труппы «Джоффри Балле». Выразительная музыкальная партитура, неизвестность точного оригинального сценического воплощения дали авторам определенную свободу. Кроме этого, любое великое произведение многозначно и заключает в себе несколько пластов смыслов, «провоцируя» создателей на собственное прочтение.

Обращаясь к основной идее оригинальной версии 1913 г., можно сказать, что это совместные поиски создателей на тему праславянства, древности, язычества, отражение повышенного интереса к древним культовым обрядам в художественной среде начала XX в. в контексте актуальных на тот момент визуальных практик экспрессионизма и авангарда. Эти поиски шли через обращение к форме ритуала, что обусловило выбор средств художественной выразительности и приемов, отход от классических канонов и, как результат, новаторство постановки для своего времени. Так, «Весна священная» является одним из первых бессюжетных балетов. Действующие лица постановки лишены личностных характеристик. Здесь нет места индивиду-

альному чувству и мысли, так как действует личность, себя еще не осознавшая. Инстинкт стада, страх и экстаз правят племенем, творящим весенний обряд. При этом в структуре сохраняется динамическая устремленность, обе части произведения («Поцелуй земли» и «Великая жертва») построены по принципу нарастания, которое находит свою кульминацию в заключительных номерах каждой части («Выплясывание земли» и «Великая священная пляска»). Танец шел от «возбуждения к бешенству, от бешенства – к изнеможению»². Эта устремленность сообщает структуре необходимую непрерывность, спаянность.

Для работы с новой формой требовался новый сценический и хореографический язык, над созданием которого работали авторы. Нижинский создает новую лексику, включающую в себя элементы, которые в классическом театре считались уродливыми и неэстетичными. Как пишет В. М. Гаевский «Весна священная» в постановке Нижинского – первый некрасивый балет в истории балетного театра»³. Хореограф отходит от позиций классического танца ключевой хореографической фигурой становится «антидансантная» позиция: плоские, завернутые внутрь ступни, жесткие вытянутые колени, прижатые локти. Соответственно, кардинально меняется положение корпуса танцовщиков: опускается таз, появляется больше контакта с землей, энергетика прыжка становится иной, появляется ощущение гравитации, появляется еще одна характерная особенность хореографии – акценты, направленные вниз, к земле.

В своей книге «Дивертисмент. Судьбы классического балета» Гаевский проводит аналогии с обратной перспективой и отмечает внимание к ней искусствоведов и живописцев в этот период⁴.

Особое значение приобретает ритм, используется прием повтора, ведущего к ритуальному трансу. Танец перестает быть зрелищем, он исполняется не с целью презентации. Это влияет на построение хореографической композиции – артисты расставлены спиной к зрителю и обращены друг к другу. В сценическом рисунке используются схемы круга, хоровода, ломанные линии, фронтальная развертка групп, подчеркивающая их декоративность и плоскостность в противовес традиционной классической объемности, основанной на эффекте прямой перспективы. С. Г. Волконский назвал это «иконописным кубизмом»⁵. Традиционные пантомиму и классические па заменил жест – экзотичный, массовый, умноженный, простота жеста принесла танцу выразительность. В художественном оформлении спектакля, костюмах идет работа

с пятнами локального цвета, выразительностью линии, плоскостью, формой.

В результате при создании «Весны священной» авторы освободились от изобразительности сюжетной драмы и поставили во главу угла музыкально-выразительное действие. Происходит поворот балетного театра от изобразительного импрессионизма к экспрессионизму, осуществляется поиск новых средств художественной выразительности, формируются принципы нового взаимодействия искусств.

Дальнейшие интерпретации балета можно условно классифицировать на реконструкции оригинала (сразу можно отметить, что таких работ меньшинство) и авторские интерпретации музыкальной партитуры. К первой группе можно отнести уже упомянутую работу Миллисент Ходсон и Кеннета Арчера, с «Джофри-балле» и дальнейший перенос этого спектакля на труппу Мариинского театра. Среди наиболее значимых авторских интерпретаций, созданных на протяжении XX в., можно упомянуть версию Леонида Мясина 1920 г., ориентированную на пространственные концепции танца; «Весну священную» Мориса Бежара (1959), решенную в стилистике «абстрактного экспрессионизма». У него это мужская молитва диких лесных людей, не знающих покаяния и пощады. Свои версии создали Джон Ноймайер и Пина Бауш. Ее «Весна» гиперреалистична. На сцене торф, потные тела и блоки повторяющихся комбинаций, до полного изнеможения. В 1984 г. выходит постановка Матса Эка – классический постмодернизм (двойное кодирование, обращение к интерпретации существующих моделей культуры, интертекстуальность). Эк попытался соединить идею принципиально новой музыки (начала века) и принципиально нового кинематографа (60-х гг.). Музыка Стравинского и мотивы фильмов Курасава, синтез западной хореографии и восточного танца стали точками отсчета в его философии балета. На российской сцене «Весна священная» впервые увидела свет рампы в 1965 г. на сцене Большого театра в хореографии Натальи Касаткиной и Владимира Васильева.

В начале XXI в. балет по-прежнему остается одним из самых востребованных на российских и мировых театральных подмостках.

Одной из последних интерпретаций «Весны священной» является постановка в хореографии Т. Багановой и сценическом оформлении А. Шишкина, премьера которой состоялась 29 марта 2013 г. в Москве на сцене Большого театра.

Татьяна Баганова – известный российский хореограф, работающая в направлении contemporary dance, художественный руководи-

Интерпретации балета «Весна священная» в искусстве XXI в.

тель театра «Провинциальные танцы» (Екатеринбург). Несколькими годами ранее Баганова уже работала с музыкой Стравинского, создавая спектакль «Свадебка», отмеченный национальной премией «Золотая Маска». Александр Шишкин – театральный художник из Петербурга, работающий в основном в драматическом театре с такими режиссерами, как Ю. Бутусов, В. Крамер, А. Могучий.

В отличие от оригинальной постановки 1913 г. здесь не идет речь ни о язычестве, каких бы то ни было национальных корнях, жертвенности и избранности. Основной темой становится жажда, поиск воды и идея необходимости совершения для этого, как говорит в интервью сама хореограф, сверхусилия⁶. В отличие от предшественников (Мориса Бежара с его упомянутой выше абстракцией или гиперреальности Пины Бауш), Татьяна Баганова и Александр Шишкин обращаются к языку актуального искусства с его вниманием к инсталляции и объекту, обилию символов и условностей.

Возможно, это обусловило использование агрессивно-насыщенной сценографии, с помощью которой авторы выражают основную идею своего прочтения. Декорации представляют собой бетонную коробку, потрескавшиеся стены которой кажутся иссохшими. На одной из стен находится большой кран, под которым собираются танцовщики в ожидании воды, из него потом появляется большая тряпочная капля, видимо, последняя. В самом начале спектакля в этой огромной капле плывет (борется с ней?) человек. Объектов на сцене много – это и стеклянные банки, деревянные ящики с песком, и отработанные, пронумерованные кучи земли, лопаты и т. д. В общем, все, что так или иначе связано с темой влаги и ее поисками.

Средствами сценографии на сцене создается напряженное, некомфортное пространство, из которого хочется вырваться и обрести свободу. Нумерация куч земли, рабочих халатов, висящих на стене, усиливает это ощущение. В результате становится возможным говорить о многозначности понятия «жажда» – как в отношении физиологического аспекта – чувства, которое действительно сопровождает танцовщика на сцене и ощущается зрителем, так и в контексте социально-политическом и метафорическом – жажда освобождения, обновления, побега из системы. В ходе действия на сцену опускается огромная графическая карикатура с разинутым ртом – Стравинский? Диктатор? Прямой ответ не дается. По ходу действия эту фигуру раздирают танцовщицы, обнажая каркас конструкции. Все это в итоге, как отмечают некоторые критики, превращает «Весну священ-

ную» в «антиутопию в духе то ли Оруэлла, то ли Замятина»⁷.

Желанная вода все же появляется в финале, льющейся на танцовщиков, неся физически ощущаемое облегчение и удовольствие и в то же время неся символическую смысловую нагрузку.

Сравнивая этот спектакль с оригиналом, можно сделать вывод о том, что, если оригинальная постановка связана с визуальными практиками экспрессионизма, авангарда и древнерусской живописи, то в данном случае можно говорить о чертах того же экспрессионизма, сюрреализма, метафизической живописи, концептуального искусства и инсталляции.

Необходимо отметить, что созданное художником пространство выразительно и интересно, но в некоторых моментах кажется перенасыщенным деталями, сменами положений, не всегда оправданными с точки зрения режиссуры. В целом складывается впечатление превалирования художественной формы над прочими составляющими балета. Что касается структуры спектакля, в данном случае нет деления на две части и их кульминационных завершений, как это было в первоначальном варианте, нет отдельных картин. По этой причине пропадает то нарастание динамической напряженности, кульминация (пляска Избранницы), о которых упоминалось выше. Как и в постановке 1913 г., в балете 2013 г. нет персонажей с выделенными индивидуальными чертами. Все так же действует обезличенная группа людей. Исчезли даже те немногие действующие лица, которые были – Избранница, Старцы, Старейший-Мудрейший.

Что касается хореографической лексики, то о безусловной ее новизне как характерной черте «Весны священной» столетней давности, говорить не приходится. Да и возможно ли это после века развития танца модерн и постмодерн и их самых разнообразных поисков? Хореография в целом характерна для стиля Багановой и фрагментами представляет собой само-цитаты. Здесь необходимо подчеркнуть основную особенность постановочного процесса. Хореографу пришлось работать в кратчайшие сроки – шесть недель и это при условии постановки с труппой Большого театра, для которой характерна в основном классическая техника. Как и сто лет назад, балетмейстеру пришлось прививать классическим танцовщикам новый хореографический язык. В интервью артисты Большого театра говорят о сложности перестройки на неклассический лад необходимости отказа от выворотных позиций, работы в иной пластике. К сожалению, это разграничение между классическими и современными танцовщиками характерно именно для нашей страны, к их за-

рубежным коллегам уже давно предъявляются требования универсальности, знания различных техник современной хореографии. В результате для более быстрого освоения нового языка Баганова объединила артистов своей труппы «Провинциальные танцы», изначально работающих в технике contemporary, и Большого театра. Что касается композиционного решения, то в современном варианте используемые приемы и рисунки не настолько разнообразны, как это было в оригинальной версии, – из схем построения используются дуэты и группы – мужская и женская. Однако здесь нет акцента на взаимоотношения полов. Различия в пластике – мужская часть более графична, женская – мягче.

Чего еще нет в постановке Багановой по сравнению с Нижинским, так это прямого следования музыке. В свое время Нижинского критиковали за параллельность музыки и хореографии. Так Кокто отмечает «тавтологичность пластики»; по его мнению, балету не хватило игры, контрапункта⁸. Баганову часть обозревателей упрекает ровно в обратном – в игнорировании музыки, в следовании только ритму⁹. Снова не получилось безусловного равновесия элементов. Но, если в спектакле 1913 г. более традиционной казалась визуальная часть, то в постановке 2013 г. она смотрится ярче и несколько подавляет остальные составляющие.

Как и столетие назад, «Весна священная» вызывает самые разные реакции. Конечно, страсти не так кипят, как столетие назад на Елисейских полях, но очередная «Весна священная» вновь нашла своих почитателей и противников. При всей неоднозначности новой версии можно говорить о ее своеобразии и актуальности в контексте взаимодействия с современным визуальным искусством.

Еще одна «Весна священная» в афишах сезона 2013/2014 – постановка французского хореографа Режиса Обадиа. Спектакль был поставлен в 2003 г. на танцовщиков труппы Камерного балета «Москва» и возобновлен в 2012 г. в преддверии столетия произведения.

В сравнении с постановкой Т. Багановой, это менее радикальная версия произведения, по своему воплощению близкая к спектаклю Пины Бауш, как по использованным приемам, так и по интерпретации темы. Для обоих хореографов весна – это пробуждение мужского и женского; сакральность, священность, в данном случае возникающее между ними чувственное напряжение и первозданная, мощная энергия. Избранница как действующее лицо присутствует и в том, и в другом случае, но у Бауш более акцентирован момент выбора, избрания, жертвенности, страха. У Обадиа трактовка переведена в

более чувственный план. Есть Избранница, есть ее соло, есть смерть. Но физическая ли? Или это – «маленькая смерть» в понимании французов? По сравнению с версией Нижинского, в этом заложено меньше трагизма. В 1913 г. это предчувствие наступающего страшного XX в. с его катастрофами и жертвами. В 2003 г. – смерть как звено в цепочке природного «воскрешения – умирания», отсылка к архаичным пластам памяти. Отсюда использование песка на сцене (тот же прием использован у Бауш, только у нее – торф), который по ходу спектакля прилипает к влажным телам танцовщиков, еще больше смыслово «связывая» людей и землю. Обадиа использует первоосновы, как написано в аннотации к спектаклю, «работает с четырьмя стихиями: огонь – танец, ветер – музыка, земля – песок на сцене и вода...»¹⁰.

Здесь так же, как и практически во всех версиях XX и XXI вв. (за исключением реконструкций), нет привязки к национальной, праславянской теме, нет акцента на язычестве как таковом, только в плане следования природным силам.

По сценографии спектакль гораздо минималистичнее версии Багановой-Шишкина. Из декораций лишь вертикальная стена с короткими выступами, на которую забираются танцовщики. Использование вертикали позволяет выстроить более объемную «картинку», что придает ей большую выразительность. Этот прием Обадиа уже использовал в своих кино-работах в жанре видео-данса. Возможно, из этой сферы деятельности хореографа пришло и использование пауз, аналогов стоп-кадра. Помимо использования песка-торфа постановки Бауш и Обадиа близки по цветовому решению, схожа общая гамма – коричневая, «земляная» с акцентами красного и черного (костюмы). В образах танцовщиков акцентировано мужское и женское – мужчины с обнаженным торсом, основной деталью женского образа стали (как и у Багановой, и Бауш) длинные волосы, их движение, объем, игра.

Хореография «Весна священная» Обадиа решена в технике contemporary, лексика состоит из элементов, уже ставших традиционными для этого направления. В данном случае, как уже упоминалось про спектакль в Большом театре, также нет оснований говорить о новаторстве и радикальности хореографии, как в случае постановки 1913 г. Близок язык Обадиа все той же Пине Бауш, она для него, безусловно, является авторитетом, и это видно. По сравнению с оригиналом, нет намеренной скованности, зажатости, «завернутости», приземления на жесткие стопы, используются высокие прыжки, поддержки, чего не было у Нижинского. Есть элементы отдаленно

Интерпретации балета «Весна священная» в искусстве XXI в.

перекликающиеся – мелкие шаги со всплесками рук в женских групповых партиях, позиции, направленные вниз (плие в женских партиях), но они гораздо шире, повторы из коротких фраз, танец Избранницы также строятся на повторах до изнеможения. В целом, хореографическая лексика постановки Обадия насыщеннее и разнообразнее версии Багановой.

Композиционно используются больше схем и рисунков танца. Начинается спектакль с женской группы, целостной за счет переплетенных рук. Передвигаются танцовщицы так же группой, не отпуская рук. Далее строится противопоставление мужской и женской части. Они объединяются, чтобы потом распасться на тройки и квартеты, пары. Хореограф использует уже упоминавшуюся стену, на нее по ходу действия забираются то мужская и женская группы, пары, в один момент на ней оказывается солист, который неподвижно стоит на выступе, подобно некому идолу или божеству, в то время как внизу танцуют девушки.

В целом можно говорить о большей традиционности этого прочтения, его связи с предшествующими вариантами,

Своя «Весна священная» пришла в 2013 г. и в Мариинский театр. Спектакль поставила известный немецкий хореограф Саша Вальц. Как она сама говорит в интервью, при создании спектакля она «обратилась к ритуалам, которые по-прежнему существуют и практикуются, например, индийские ритуалы»¹¹. Здесь же она упоминает, что для нее музыка «Весны священной» – отсылка к древнему, архаичному. Получается, что в своих устремлениях она близка версии Нижинского. Но в 1913 г. эти идеи соединились с практиками экспрессионизма и авангарда, образовав в результате совершенно новое музыкальное и хореографическое, и визуальное произведение. В постановке же Вальц как раз с визуальностью, на мой взгляд, хуже. Темное пространство сцены, костюмы в основном приглушенных оттенков, за исключением нескольких более ярких, куча праха, как и в версиях Пины Бауш, Режиса Обадия (но он кажется иным по фактуре, дающим больше пыли), – все это сообщает грязноватый оттенок колориту спектакля, нет работы пятнами локального цвета, как в оригинальном варианте. Из предметов на сцене только нечто вроде иглы, спускающееся по ходу действия и достигающее поверхности сцены в момент смерти Избранницы. Он не пригвозждает жертву, как некий символ судьбы и рока, а опускается рядом. Прямо смысл этого предмета Вальц не объясняет, зрителю предоставляется право самостоятельной интерпретации.

Как мне кажется, основной слабый момент спектакля – смешение и невнятность языка. Лексика представляет собой, с одной стороны, набор позировок и переходов между ними, жестов, скованных, конвульсивных движений (что отсылает к Нижинскому); а с другой – элементов, близких к классическим. В результате возникает ощущение попытки подражания оригиналу, копирования, переноса в другую среду. В использовании мимических средств аналогично – с одной стороны, лицо – застывшая маска, с другой – моменты использования пантомимы. По композиции нет четкого рисунка, строгих групп и жесткой формы, как в балете 1913 г. В результате теряется выразительность, компактность жеста. Движение «размазывается» по пространству сцены, исчезает та энергия, которая была у Нижинского, динамическое нарастание. Одновременно используются приемы гротеска и в то же время натурализма (в пластике, выведении детей на сцену).

Возможно, исторически эта версия соответствует современной эпохе полистилизма и отсутствия четких жанровых границ, но в ней теряется внятность идеи и выразительность наиболее удачных прочтений.

Рассмотренные интерпретации балета «Весна священная» представляют собой лишь небольшую часть версий, созданных в XXI в., что демонстрирует актуальность и интерес к этой теме в наши дни. Произведение не стало «музейным экспонатом», оно продолжает жить и меняться. Если говорить о некоем общем векторе трансформации, то проведенный анализ показывает, что современные авторы отходят от прямого следования форме ритуала Древней Руси. Версии почти полностью лишены каких-либо русских мотивов. Текст танца становится объемным, мультикультурным, полифоничным. Жертвенность в том ритуальном смысле, который подразумевался в оригинальном спектакле 1913 г., после трагедий и катастроф минувшего века, принимает все более абстрактный, философский оттенок, уходя от конкретной формы человеческой жертвы как таковой.

Примечания

¹ Реконструкция была осуществлена в 1987 г.

² Цит. по: Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX в.: в 2 т. Л.: Искусство, 1971. Т. 1: Хореографы. С. 442.

³ Гаевский В. Дивертисмент: судьбы классич. балета. М.: Искусство, 1981. С. 95.

⁴ Там же. С. 95.

⁵ Волконский С. Г. Русский балет в Париже, 1913–1914 // Отклики театра. Пг., 1914. С. 49.

Н. Ю. Чумина

⁶ Век «Весны священной» – век модернизма: фестиваль: сюжет новостей телеканала «Культура», рассказывающий об открытии фестиваля в Большом театре: пресс-конф. и репетиция Татьяны Багановой. 2013. 26 марта. URL: <http://tvkultura.ru>; (дата обращения: 18.09.2014); То же. URL: <http://youtube.com> (дата обращения: 18.09.2014).

⁷ Гордеева А., Барыкина Л. «Весна священная» в Большом: за и против: мелкая неудача или попытка реванша российского contemporary dance на академической сцене? 2013. 3 апр. // Colta.ru: сайт. 2012–2013. URL: <http://archives.colta.ru> (дата обращения: 18.09.2014).

⁸ Кокто Ж. Стравинский // Кокто Ж. Портреты-воспоминания / пер. с фр. В. Кадышева, Н. Мавлевич; сост., предисл., коммент. В. Кадышева; гл. ред. Н. Т. Федоренко. М.: Известия, 1985. С. 105.

⁹ Гордеева, А., Барыкина, Л. Указ. соч.

¹⁰ Балет Москва: офиц. сайт театра / Департамент культуры Москвы. URL: <http://baletmoskva.ru> (дата обращения: 18.09.2014).

¹¹ Из интервью С. Вальц каналу «Mariinsky. TV». Эфир от 23 мая 2013 г., Санкт-Петербург. URL: <http://youtube.com> (дата обращения: 18.09.2014).