



Жизнь продолжается

В рамках Чеховского фестиваля, помимо танцевальных «Риса» из Тайбея и «Золушки» из Нюрнберга, была представлена новая программа Сильви Гиллем

Александр ФИРЕР

Константа абсолюта

Персона номер один во вселенной танца, Сильви Гиллем прощальным мировым туром официально завершает блистательную карьеру балерины. Этот марафонский тур длиной почти в девять месяцев пролегал и через Москву, где в рамках Чеховского фестиваля на сцене Театра имени Моссовета она показала мировую премьеру «Life in progress» («Жизнь продолжается»). А закончатся выступления в предновогодние декабрьские дни в Японии (там она станцует еще и «Болеро» Бежара), до этого географически охватив полпланеты. Если на глобусе прочертить из Москвы маршрут межконтинентальных передвижений Гиллем, получится фантастическая зигзагообразная траектория ее неповторимого тан-

ца, которому подвластны запредельные горизонты стилей и направлений.

Невероятно, что Сильви Гиллем, танцующая в лучших театрах мира, ни разу не выступила на подмостках Большого театра. Так случилось. Она не сделала в Москве ни единого па вплоть до 2009 года. Отечественный зритель не видел живую балерину в самом ее расцвете, в коронных партиях ее классического репертуара и в шедеврах современных хореографов. Тем ценнее был ее сумасшедший первый московский успех, где, не раздавая авансов, без скидок на зрительскую добрую память за былые заслуги, прошлые этапные свершения и безоговорочные победы, на завоеванный прежде авторитет и регалии, Гиллем приняли в столице безоговорочно и с обожанием. Она станцевала впервые в Москве только шесть лет назад (ей было 44) благодаря «Золотой Маске», и ее выступления проходили с переаншлагами, а перекупщики перепродавали билеты по баснословным ценам. Затем ее пригласил Чеховский фестиваль (теперь уже трижды), и тут с огромнейшим успехом она показывала свои последние работы.

Харизматичная Гиллем, обаянию которой невозможно не поддаться, наделена железным и правдивым характером, мощной творческой волей, уникальнейшей физикой и огромным талантом танцовщицы и актрисы. Свободная в выборе, она, отмечая то, что считала для себя чужеродным, неинтересным, не заслуживающим внимания, двигалась

«Vue». Сильви Гиллем ▲

«Здесь и потом». ▼
Сильви Гиллем и
Эммануэла Монтанари



всегда только вперед к креативным горизонтам новизны и открытий. Во всем Гиллем стремилась к совершенству, добиваясь идеального художественного результата. Она, не давая себя подчинить ни обстоятельствам, ни людям, уверенными руками скульптора лепила свою судьбу, танцуя лишь ту хореографию, какую хотела, и с теми партнерами, кого сама выбирала. Наверное, поэтому ее хобби стало гончарное ремесло, коим она охотно занимается в редкие часы отдыха.

Безусловно, детские гимнастические добалетные годы обогатили ее танцевальный аппарат. Но Гиллем превратила спортивную исключительность своих данных в истинный предмет искусства. Пресловутый и знаменитый «six o'clock» (вертикальный шпагат на пуантах) из схематичного соотношения часовых стрелок превращен Гиллем в гимническую декларацию красоты балеринского шага, в котором совершенные ноги и изумительной красоты стопы с серповидным подъемом ощущают пульс жизни, как и биение хронометра. Всей своей карьерой она развенчала миф о том, что с такими ногами не прыгают и не вращаются. Ее ногам подвластно всё. Она ими ведет рассказ.

«Бунтарка» Гиллем ультрасовременна. Вкус именно к современному танцу ей привил Нуреев, и Сильви всегда в самых рискованных и неожиданных экспериментах – первая. В чистую классику, которую она танцевала в статусе примы в Парижской Опере и лондонском Королевском балете, где служила, да и по всему миру, где она гастролировала, Гиллем внесла свои трактовку, видение, стиль исполнения и темпоритм, которые всех убедили, понравились и «пошли по всему миру». Сегодня она признана повсюду, ею восхищаются, и нет ни одной балерины, которая бы избежала всепроникающего влияния танца Гиллем. Сильви и сегодня демонстрирует прекрасную форму, будто время над ней не властно, и берет столь высокую планку технического мастерства и блеска, что и не снилась многим молодым примам. Ее интерпретации неожиданны, глубоки и самобытны. Поражает и то, что в свои 50 лет она показывает в программе не «the best of», в чем она имела бы проверенный и ожидаемый триумф, а представляет, идя на риск, совершенно новые и «неапробированные» сочинения. Прошлое она оставляет достоянием минувшего и по-ветерански не ностальгирует. Сильви прощается, и нет сейчас в балете никого, кто мог бы занять ее место. Она оставляет сцену слишком рано. Это грустное событие не только для поклонников ее таланта, но и для нее самой. Принимая же столь важное, независимое и радикальное решение, Гиллем не изменяет себе, поступая так, как может поступить только одна она. И это не обсуждается.

В своем новом и прощальном проекте Гиллем всё время присутствует на сцене на протяжении трех одноактных опер, прекрасно выдерживая напряжение такого марафона. Вечер включал премьеры «Techne» Акрама Хана на музыку Алисы Слютер и «Здесь и потом» Рассела Малифанта на музыку Энди Коутона, а также недавний шедевр «Vue» Матса Эка на музыку Бетховена.

Ни Акрам Хан, ни Рассел Малифант недотянули свою хореографию до уровня Гиллем. Но гораздо важнее другое: какова сама Сильви в этих сочинениях, что она создает из предложенного текста и как своей энергетикой и мастерством превращает балеты в неординарные. В опере «Techne» вначале на орбите светящегося проволочного дерева в полуприседе плывет героиня вечера. Стремительные «па де бурре» согнутых коленей,двигающихся как поршни скоростного поезда, накладывались на бисерное «пиццикато» ее красноречивых стоп. Затем своеобразный оригинальный дуэт прародительницы Евы с еще не плодоносящим библейским деревом. Гиллем чудесной планетой (явно из грез Принца Сент-Экзюпери) вращается по танцевальной орбите вокруг древа жизни, отражающего холодный свет миллиардов звезд. Под диковинные звуки и завывания космоса (их воспроизводит трио музыкантов, включая перкуссию, битбокс, скрипку, ноутбук и голос) Гиллем пылливо исследует лабораторные галактики чувственных пластических фантазм Акрама Хана. Кажется, она бросает вызов физическим закономерностям и логике: взмахи ног и всплески рук, точные вращения и идеальные арабески перетекают в запредельные растяжки и переползания по полу. Каждый жест непостижим и значим. Феномен непрекращающихся изменений пластической исключительности танцовщицы в неумолимой импульсивности природы Гиллем. Кажется, творческая натура, раздираемая сомнениями, мечется вокруг генеалогического древа танца, пытаясь постигнуть извечную пластическую мудрость. Гиллем осмысливает и абсолютизирует движение, преобразовывает пространство в универсальную сферу существования. И затихая в финале, она прикасается к дереву, как живому роднику истины и знания.

В свою программу в двух отделениях Гиллем включила «Дуэт» Уильяма Форсайта на музыку Тома Виллемса в исполнении Бригеля Гьока и Райли Уоттса не только для передышки, но и как дань уважения хореографу, который в 1987 году создал для нее балет «In the middle somewhat elevated» («Посередине,

▲ «Vue». Сильви Гиллем

▼ «Техне». Сильви Гиллем



«Техне». Сильви Гиллем ►

«Здесь и потом». ▼
Сильви Гиллем и
Эммануэла Монтанари

немного на возвышении»), прославивший молодую балерину. «Дуэт» решен как бесконтактный мужской ансамбль. Артисты в репетиционных майках и штанах нетактильно, но при этом невероятно чувствуя друг друга, каноном повторяют движения или преобразуют импульсы в дуэтную волну. Современные танцовщики экстра-класса не просто «разбавляют» в первом отделении Гиллем, но представляют превосходящий номер в незаурядном исполнении: пластическая многоязыкость артистов, гуттаперчевая гибкость всех частей тела на грани экстрима, редкое ощущение музыкальной завершенности движения заслуживают высочайших оценок. Логично и остроумно развертывался спектакль, где искажения и изменения классических па в соревновательном дуэте превращались в новый язык. Оба танцовщика как единый организм властно приковывали внимание публики, даже далекой от особенностей и тонкостей современного танца. Их дуэт можно назвать «разговором по душам», когда слова излишни, но важна бесценная гармония человеческого сближения, и мысли-чувства обитают в фазе одной тональности.

Малифантовское сочинение «Здесь и потом» симметрично перекликается с форсайтовским «Дуэтом» лишь в «гендерном» аспекте: этот номер представляет собой контактный женский дуэт, где «силы» танцовщиц не равны. Персонаж в исполнении солистки Ла Скала Эммануэлы Монтанари походит на альтер эго героини Гиллем. По фактуре, пластике и дарованию итальянка в этом номере выглядит более чем скромно на фоне великолепной Гиллем. Ансамбль изобилует легкими поддержками, некой драматургией телесных взаимодействий. Может быть, на сцену снизошли любовь земная и любовь небесная, а приземленности и обыденной тривиальности противопоставлены высота интеллекта



и утонченность. Танцовщиц разнит даже вкус и манера воспроизведения одних и тех же танцевальных движений (они исполняются то параллельно, а то как в отражении, убыстряясь или замедляясь), культура сценического мироощущения, контрастный подтекст в их инаковости. Одновременно в этой психологической, смелой и дразнящей дуэли двух артисток красноречиво видно, как движения могут оставаться только лишь простыми движениями или оживать и волновать. На «поле битвы» с зажигающимися красными квадратами они формально разыгрывают ничью, которая выливается все-таки в победу Гиллем. Здесь и потом (как в названии), по Малифанту, всегда будет царить талант. Этот завуалированный второй план и скрытый смысл пластических безадресных экзерсисов внятно и лаконично передают Гиллем и Монтанари, убедительная в невыигрышной роли «дежурантки», оттеняющей ослепительный талант.

На музыку фортепианной сонаты № 32 до минор (оп. 111) Бетховена Матс Эк поставил «Вуе» специально для Гиллем в 2011 году. Хореограф сам инкогнито появляется в спектакле и сам со своей не менее знаменитой музой Аной Лагуной на экране среди фигур микросоциума. Но танцует только великая Сильви. Она дает нам возможность полюбоваться еще раз красотой ее полетного прыжка-луча, классических па в медлительных подъемах изумительной лепки ног и демонстрации нереальных стоп. Ее танец идет от сердца, пронизывает, трогает, волнуется и потрясает глубиной, искренностью, эмоциями, полной актерской отдачей. Здесь Гиллем исполняет не что иное, как молитву его величеству Танцу, на-



полненную ее неистовым и непокорным темпераментом. Это удивительно глубокий монолог актрисы, в котором переплетаются и смело спорят диаметрально далекие друг от друга эмоциональные состояния – от умиротворенности в мыслях до необузданного протеста. Ариетта (вторая часть сонаты) – вариации на задушевную тему. Светлую лирику философского созерцания позднего Бетховена потрясающе интерпретирует Гиллем. Ей невероятно близка атмосфера поэтического мира мечты этой проникновенной и изобретательной музыки, изобилующей пластическими образами. Словно оглядываясь на свой путь в искусстве танца, Гиллем вдохновенно изливает в движении бесконечную любовь к жизни. Эк подобрал для нее точную музыку: обаяние поэтического мира Бетховена тождественно сценическому обаянию танца Гиллем. Тончайшие бетховенские оттенки душевных красот, ажурная игра светотени находят живейший отклик у актрисы, порождая неисчерпаемость пластических откликов. Певучесть джазово-синкопированной аккордовой фактуры сонаты рельефно окутывает танец Гиллем как пылкую Мелодию. Волнующий образ Сильви, словно зодчий, декларирует, что музыка есть танец, а танец есть музыка.

В опусе «Vue» героиня, женщина средних лет, оставаясь наедине с собой, погружается в бездны одиночества. Но вот она, распрямляясь и сбрасывая с себя коросту прожитых лет, обретает клокочущую изнутри молодость. Ее захватывает вихрь энергичного движения... Но время истекло, и она через дверь экрана уходит в новую зрелую временную реальность к людям, которые до сей поры были по другую сторону рампы. Находясь на рубежном перепутье, каждый задумывается, куда идти дальше. Гиллем же говорит «Vue» карьере балерины, приветствуя иную для себя жизнь в фантастическом безбрежье ее возможностей.

Рис-фантазия

Театр танца Тайваня «Cloud Gate» («Небесные врата») из Тайбея спектаклем «Рис» внес атмосферно-оригинальное своеобразие в палитру Чеховского фестиваля. Автор концепции и хореографии опуса, основатель и худрук труппы Линь Хуай-минь использовал в качестве музыкального сопровождения фрагменты из произведений В. Беллини (Casta Diva из «Нормы»), К. Сен-Санса («Соловей и роза»), Р. Штрауса («На закате» из цикла «Четыре последние песни»), Г. Малера (Симфония № 3, часть четвертая «Что мне рассказывает человек»), Маки Исии («Монохром II»), барабанную музыку, народные песни на китайском диалекте хакка, а также записанные на природе завывания ветра, раскаты грома, ксилофонную дробь дождя, потрескивание огня, шелест буйных рисовых «джунглей». Именно музыка, в абсолютном и идеальном единстве с пластикой и видеорядом, создает изысканно-поэтическое настроение и дух спектакля. Восьмичастный пластический опус в поэтическом слиянии связывает стихии природы и людей. В программе спектакля: земля, ветер, опыление I, опыление II, зерна,

огонь и вода. Художественным эпицентром проекта стал потрясающей красоты и композиции видеоряд, запечатлевший полный цикл произрастания риса в предгорной долине известной деревни Чихшанг, откуда лучший сорт продукта экспортируется в Европу. Операторы отсняли 200 часов видеоматериала, смонтировав для спектакля семьдесят минут экранного времени. Эта завораживающая и впечатляющая талантливо снятая фреска лаконично и красочно описывает урожайную «судьбу риса», с которой увязаны умирание и возрождение, цикл времен года и цикл жизни вообще. Сталкерское безмолвие голой земли, укутанной в стальную кольчугу мутных луж, сменяют канонадные экстазы ветра. Через весеннее буйство любовных опылений и фонтанирование солнечного света из-под зыбкой водной глади геометрически упорядоченной классической вертикалью пробивается к небу зеленый «кордебалет» рисовых ростков. Колосющийся шторм, «девятый вал» шелковисто-хлорофилльно-го рисового океана уподобляется невиданно-креативной природной стихии. В лабиринтных дебрях густых колышущихся на ветру зеленых полевых ковров зреют сокровенные зерна риса, наливающиеся багряно-солнечной плотью. Серпы этих знаков фантастически сняты как перья летящей жар-птицы. Очистительный огонь сжигает рисовые стебли после сбора урожая, оставляя лишь золу; затем зима, и наступает ранняя весна, приносящая потоки освободительно-омывающей воды на чрева полей. Рис для китайцев – основа жизни. В этом пластически медитационном спектакле, который можно было бы назвать «рисовой моделью Вселенной», обобщаются мир людей и природы, таинство молитвы и сакральность человеческой жизни.

Линь Хуай-минь обильно ввел в свое «рисовое мироздание» элементы восточных боевых искусств





«Рис» – фантазия ▲

«Золушка». Финал ▼

с длинными бамбуковыми палками-шестами, которые будто лес корабельных мачт или остроконечное воинство сухих остовов, освободившихся от рисового бремени, постоянно совершают в руках танцовщиков вибрирующее «тремоло» движений. Это соотносится с волнообразным «туром» рисового стебля и одновременно с человеческой жизнью на ветрах судьбы. Артисты концами палок очерчивают траектории танца, которому пластически вторят плывущие пробежки партнерш с витиеватыми узорами кистей, словно мириады блуждающих огней. Бамбуковые палки в руках полуобнаженных танцовщиков превращаются в грозное боевое оружие. Мужчины с палками как гондольеры плывут по «рисовому безбрежью» человеческих судеб. Хлесткие удары бамбуковых шестов о сцену угрожающе отмеряют отведенные каждому вехи жизни. Эти бичевания земли напоминали о тяжелых моментах биографии каждого человека.



Блестяще работает труппа из двадцати четырех танцовщиков. Сначала, типично для современного танца, они топчут землю, далее проносятся в прыжках, уносимые весенним ветром. А кульминационным моментом становится самая хореографически талантливая часть «Опыление II»: это эротический дуэт почти обнаженных женщины и мужчины (Хуан Пэй-хуа и Цай Мин-юань). На фоне макротрепета ярко-зеленых рисовых мохнатых бездн священные субстанции инь и янь сливаются воедино, перетекают друг в друга, порождая поэтичную тактильную «абракадабру» построденовских скульптурных «весен» и «поцелуев». Тусклый свет в финале эффектно гаснет, когда женщина застывает в чудесном стопкадре в верхней поддержке вниз головой, передающей судорогу наивысшего наслаждения.

Окруженная спутницами, озабоченными только собой, в родовых корчах и судорогах на полу мечется женщина: так рождение новой жизни перекликается в спектакле с произрастанием рисовых зерен. На экране огнем полыхает пожарище, и это визуально усиливает тезис, что всё преходящее, но взамен ушедшему родится новое. Ползущая масса танцовщиц, хватающихся за бамбуковые шесты, как за спасительные соломинки, элегично медленно продвигается на фоне серого пепелища. Не поднимаясь с линолеума, солистка выразительной пластикой передает старение и агонию умирания. А в заключительной части «Вода» женщина, цепко держащая бамбуковый шест-посох в центре сцены, словно сошедшая с монумента «Родина-мать», воплощает слияние человека и природы. Цикл риса завершен, и женщина, будто связанная с сухим рисовым стеблем, – метафорическая предтеча нового этапа вечно возрождающейся природы и жизни. По автору, цикл риса красноречиво вторит циклу человеческого бытия и таинству вечного круговорота непостижимого мироздания. Всё течет, всё изменяется...

Магия золы

Под финальные аккорды фестиваля в исполнении Балета Нюрнберга была показана нетривиальная «Золушка» Прокофьева в хореографии испанца Гойо Монтеро. Хореограф в основу концепции положил не сказку Перро, а кровавадную версию братьев Grimm. Смелая интересная идея и креативная заявка автора были более чем интригующими, но, к разочарованию, во втором акте этот замысел и удачный экспозиционный задел не получили должного сценического развития. И даже хичкоковская сцена выклеивания глаз Мачехе и Сестрам не была реализована внятно и осталась фактически незамеченной зрителем, не говоря уже о том, что сползла в морализаторский формат. Монтеро точно называет свой спектакль танцевальной пьесой, ибо во главу угла поставлены драматические взаимодействия, а хореографический язык здесь здесь лапидарен, и пластический акцент делается на акробатических приемах и силовых подержках, не исключая пафосную или манерную жестикуляцию, прыжки, подскоки, дуэтные проноски, вращения и бат-

маны. Хореография не то, чтобы не выражает суть музыки, но просто иллюстративно аккомпанирует, не сливаясь с ней. Монтеро утилитарно-прикладно сделал из партитуры удобную нарезку для своего опуса и неплохо смонтировал ее. Динамически выпуклая подача первозданных сил природы, проникновенный лиризм диссонансов, смелые приемы в симфонизации в остроконфликтном драматургическом формате, действенно интонационный драйв, привлекающий для современного уха, пульсирующая рельефность, психологически притягательная жесткость высказывания в музыке прошли для хореографа все-таки лишь по касательной. Декорации аскетичны: прямоугольный камин в доме геометрически превращается в угрожающе враждебную анфиладу рамок или дверных проемов в ветвях дикого леса; на балу Золушка, как диковинная белая птица, появляется с вершины высоких ступеней постамента в окружении крылатой свиты; люди-птицы в черном свисают из «бойниц» вавилонской голубятни.

В прологе хронологически кратко мимикой и жестом излагается история рождения Золушки, смерть ее матери и второй брак отца. Автор в своем опусе исследует и излагает аспекты межличностного и психологического насилия – от пластически вербальной агрессии до физического истязания. Монтеро буквально зрит в корень, погружая Золушку в грудь золы, где героиня чувствует себя в уютной безопасности и защищенности. Затравленная Мачехой и ее дочерьми, изолированная от заброшенного парализованного отца (он прикован к креслу-каталке), она живет в камине-клетке. Зола ей служит альковом, периной и одеялом. Мачеха превратила падчерицу в затравленное существо-зверька, в нечто среднее между побитой собакой и Маугли. Золушка передвигается исключительно на четырех конечностях подобно орангутангу. Ее телесного цвета костюм – сложный тряпичный матричный каркас из ремней, одновременно напоминающий крепления парашютиста и портупею мазохиста в ролевых играх носителей субкультуры. Мачеху и ее двух дочерей исполняют мужчины: их поведение отдает эстетикой травести-шоу. Артистка Саяка Кадо в партии Золушки пластически достоверно перевоплощается в животное. Мачеха и Сестры (Карлос Лазар, Сауль Вега и Оскар Алонсо) вдохновенно жеманятся и купаются в своей неотразимости, а порой упиваются своей жестокостью. Монтеро даже поставил садомазо-эпизод, в котором Мачеха с огромным кнутом «отрывается» в своей сильной агрессии над Золушкой, опоясанной не только ремнями, но и ошейником. Каркас из этих ремней утилитарно необходим, равно как и мужчины в ролях Мачехи и двух Сестер: лексика изобилует сложными акробатическими поддержками, в которых телом Золушки жонглируют в воздухе, используя ремни как захват для бросков и переворотов.

В качестве Доброй феи выступает химерическое крылатое существо, будто ожившая зола. Оно, напоминающая летучую мышь, или, скорее всего, черного ворона, попадает в дымоход и, как в ловушке, трепещет в каминной келье Золушки. Героиня быстро находит общий язык с пришлицей, но радость и

счастье обретенной дружбы оказываются недолгими: Мачеха сжигает черную птицу в печи каминна, как в крематории. Золушка вдохновенно купается в горстке пепла, оставшегося от Феи, обретая магическую защиту сонма вороньих химер-соплеменниц (смешанный кордебалет в черных длинных юбках с перьями).

Рефлексирующий Принц (Макс Захриссон) пресыщен банальностью существования в «золотой клетке» в антураже примитивных и бесцеремонных придворных в одеяниях ядовитого окраса. Пыльная буря пепла, устроенная Золушкой в сакральном акте омовения золой после сожжения Феи, доносит волшебные «споры» и до Принца, которого волнуют видения неведомого существа – получеловека-полуживотного, свидание с которым определенно сулит ему спасение от одиночества, счастье взаимности и свежесть ощущений. Он находится в эфемерном плену грез-видений, они рассыпаются как вихрь снежной пыли, эффектно образующийся на экране из силуэтов Золушки. Принц воочию увидит ее на балу, где она в белом платье и в театральной маске самозабвенно будет танцевать с ним, одетым в расшитый золотом мундир, среди вторящей им разношерстной дворцовой толпы. Тернистым путем поисков и мощной волей желаний Принц, ведомый черной птичьей стаей, находит избранницу в камине дома ее Мачехи. Лишь голая нога Золушки торчит из золы. Принц отрывает оттуда тело возлюбленной (тут напрашиваются параллели с португальским королем Педру I и Инессой де Кастро). И, вывалывшись сам в черном пепле, он, родственная душа Золушке, «причастился» и «продегустировал» вкус этой метафизической призрачной субстанции – золы, которая, сохраняя тепло огня, в порывах ветра будто магически объединяет силы всех земных стихий. В хеппи-эндном эпилоге Принц счастливо воссоединяется в любовном дуэте с Золушкой.

Фото предоставлены пресс-службой Чеховского фестиваля

