



Техника, страсть и воображение

Танцевальная программа XI Международного фестиваля имени А. П. Чехова открылась выступлениями израильской компании «Батшева», руководимой Охадом Наарином

Александр ФИРЕР

Охад Наарин – мэтр современного танца и самая известная в мире фигура из терпсихорной сферы Израиля. Его спектакли идут на известнейших балетных сценах мира, включая Парижскую Оперу и Нидерландский театр танца. Его хореография не похожа ни на чью другую. Сам он начал танцевать в Тель-Авиве в труппе «Батшева Данс» в 1974 году. Тогда его и заметила хореограф-модернист Марта Грэм, пригласившая Охада в Нью-Йорк, в свою труппу. Получив стипендию, Наарин совершенствовался в Школе американского балета и Джульярдской школе (здесь он теперь почетный доктор искусств). Затем танцевал в труппах «Бат-Дор Данс» (Израиль) и «Балет XX века» Мориса Бежара (Брюссель). В 1980 году вместе с женой они основали собственный коллектив, с которым выступали не только в Нью-Йорке, но и за пределами США. А через десять лет Охад возглавил alma mater «Батшева Данс Компании».

Наарин созидает своих танцовщиков, полагая, что три компонента превращают ремесленника в настоящего артиста: техника, страсть к танцу и сила воображения. Он разработал и пропагандирует тренинг «гага», который усиливает человеческий внутренний двигатель, облегчает способность «везти» груз проблем и эмоций, – это язык движений, помогающий выйти за пределы самого движения и привычек. Фактически это «лабораторные исследования». Хореограф выступает против зеркал в балетном классе: они портят душу

танца. Неверно для артиста любоваться на себя в зеркальном отражении, но необходимо чувствовать, когда танцуешь, получать ощущения от танца.

На гастроли в Москву «Батшева» привез два спектакля Охада Наарина: поставленный более 10 лет назад «Deca Dance», а также недавнюю постановку «Sadeh21». «Deca Dance» (на сборную аранжированную музыку) – эскизный дайджест творчества хореографа, дающий стилистическое представление о его хореографической манере. Хотя Наарин считает, что свободен от «точек отсчета» и работает вне стилия в своем творчестве, это лишь эффектное заявление. Хореограф декларирует и подчеркивает демократичную доступность исполнения его хореографии (раскрепощенные зрители на сцене даже могут составить компанию артистам). Но это кажущаяся простота, требующая особого и непростого тренинга от артистов. Даже импровизация с возбужденными «неподсадными» дамами из партера на самом деле продумана детально: артисты управляют «жертвами» из зала как марионетками.

Спектакль начинается задолго до выключения света после третьего звонка. Темнокожий солист Шамель Питтс в черном костюме и мягких кроссовках на каблучке демонстрирует чудеса универсальной пластической всеядности, полностью выкладываясь в ритмах ча-ча-ча, эффектно щеголяя па де бурре на «кроссовочных» пальцах. Балетные па и канонические позиции в спортивной обуви не менее красноречивы, нежели в балетных тапочках.

Постепенно подтягиваются артисты труппы, и в первом эпизоде действия восседающие полукругом на стульях танцовщики в «ортодоксальных» черных костюмах, шляпах и кроссовках поочередно откидываются назад, рассекая ввысь пространство, подобно брызгам волны, разбивающейся о гранит набережной. Каждый подобный всплеск завершается падением крайнего правого артиста, что, по-видимому, символизирует терминальную стадию исступления – эмоционального, религиозного, воинственного, любого. Под энергетическое пение-фортиссимо на иврите динамично следуют эти пластические шквалы с раздеванием до голубых маек, до финального фейерверка пиджаков, белых рубашек и кроссовок. Хореограф метко подчеркнул стихийно-волновую природу страсти, убеждения, одержимости и увлеченности, тем паче парадоксально многократно усиленную феноменом массового сознания. Эта художественная идея отражает особенности ментальности и мировоззрения сограждан хореографа, чья страна балансирует по лезвию бритвы между войной и миром.

Один из самых хореографически интересных фрагментов – мадригальный дуэт в стилизованных корсетах. На несуетную музыку эпохи Возрождения мужчина стремится постичь душу женщины, он бьет-таранит ее головой в живот, будто пробивая напролом чакры. Седловидные плавающие поддержки между бедер, натуралистическая аранжи-



ровка тактильного общения, переползания по телам друг друга, как наэлектризованное ёрзанье плоти, дают напряжение мышечной кинетики, как натянутой тетивы, и энергетичку танцу. В этой переплетенной «схватке титанов» – суть удаленных женского и мужского начал, обреченных богом любви вечно скитаться по изнурительным непересекающимся орбитам взаимного притяжения.

Во фрагменте «Черное молоко» пятеро мужчин в длинных штанах-юбках (может, в индийских) изображают ритуал духовного преображения. Как сокровенную реликвию, они выносят на голове огромное ведро и, водрузив на авансцену, поочередно погружают в него руки. Черпая черную глину, они медлительно обмазывают ею себе лицо, шею, грудь и передают ведро другому. Затем пускаются в феерию красивых прыжков по кругу с развевающимися «шароварами». Один, не выдержав высокой тесситуры духовного напряжения, остервенело, словно обжигающую коросту, малодушно смывает с себя водой черное «сакральное тату». Каждому – свое. Изгойное выбивание из общего числа «команды» переключается с первым эпизодом со стульями. При любых обстоятельствах случаются сбои в удивительном человеческом механизме, славном своим исключительным несовершенством.

В эротической «политкорректной» румбе двух мужчин партнеры робко телесно присматривались друг к другу. Хотя при их обоюдном ошеломлении не хватало неизбежных признаков проникновенности, трепета, мышечной дрожи, они, паря в руках друг друга, с исследовательской ненасытностью первооткрывателей апробировали ключевые па румбы, танго, блюза. Такова пластическая инсталляция Охада Наарина любовной прелюдии, зарождения любви. В финале пара разбивается «гетероотрядом» танцовщиков, и пути героев расходятся...

Женское «Болеро» – некий «компьютерный» экзерсис. Две девушки в четких вторящих и чередующихся фитнес-движениях с дискретным покачиванием бедер очень напоминают управляемые мышкой фигурки из визуальной игры. Электронная версия музыки Равеля, сканируя лишь



темпо-ритмический и мелодический слои шедевра, попросту механически иллюстрирует гимнастические по наполнению экзерсисы аппетитных брюнеток в черных мини-платицах.

В трио мужчина и две женщины скрупулезно и настроенно решают, кто из них «третий лишний», кто останется за бортом столь изощренного марафона коллизий. Иллюзорное поступательное движение выливается в хореографический «вращательный момент», который передают оригинальные поддержки и взаимодействия.

Для массового пляса с публикой артисты спускаются в партер и оперативно осуществляют кастинг: каждый танцовщик возвращается на сцену со зрительницей, которая хотя бы отчасти хочет танцевать. Каждая пара занимает свою нишу, как на состязании в танцзале. Под ритмы известной песни «Sway» («Кто будет?» или «Танцуй со мной») кто-то из новобранцев выделяется, что может, а кто-то пластилиново подчиняется и вторит профессионалам. После того, как наплясавшиеся возбужденные зрительницы отчаливают, в центре сцены остается самая колоритная из дам, изображая страсть с блужданием ладоней по торсу балетного артиста. Это находит самый горячий отклик зала. Некая «минута славы» – лишь интерлюдия, «зеленая» остановка, после которой продолжается прессинг концентрированной и густой фразеологии Охада Наарина. Танцовщики в разноцветных майках и шортах хаотично кишат на сцене. Их, в противовес, сменил организованный клин женщин, цокавших языками, отрывисто махавших руками и вращавших головами, как птицы. Бурлящий колдоворот мужского творчества и конструктивный прагматизм женского нутра перетекал в сцену, когда

мужчины лягали себя по бедрам в одержимом танце, затем на каждый счет от одного до десяти выполнялись определенные упражнения, потом с голливудской улыбкой на лице танцовщики застыли и лишь подергивали бедром, а стягивая майку, демонстрировали кусочек обнаженного живота. Каждый подражал другому: один задавал движение, следующий его повторял вплоть до щеголянья голыми ягодичками и ползания по полу, словно пантера (особенно удавалось Чен-Вэй Ли).

В финальном эпизоде «Welcome» артисты, проверив свои руки «на чистоту», простирали открытые ладони залу, демонстрируя совершенство душ и безоблачность помыслов. «Deca Dance» завершился вдохновенным зависшим в воздухе прыжком артиста, напоминающим парящий над временем полет Пегаса. Охад Наарин считает, что танец – ощущение настоящего момента, танец – это пространство и время. Музыка – атмосфера и время. И хотя музыка может существовать самостоятельно от танца, как и танец – от музыки, тем не менее, для спектакля важна музыка. Ее объединяет с танцем способность вызывать эмоции.

Охад Наарин свободен от догм, ему нравится быть ясным и понятным, эффективным в создании композиций, он любит преувеличивать, играть с объемом, искать новые решения, а танцовщики сублимируют это в страхи или любовь, чувство беспокойства или радость, агрессию или нежность.

Сила, напряжение, эмоции и, конечно, драматургия – важные составляющие спектакля Наарина «Sadeh21» («Поле21») на сборную музыку. В пластическом поле высказывания этого атмосферного спектакля кинематографическими наплывами сменяет друг друга двадцать один эпизод. Нумерология присутствует, обрамляет, украшает, царствует в опусах Наарина. Число 21 может быть и данью XXI веку, и личным кодом хореографа. В двадцать одном поле Наарин осмыслил поле своего зрения как вместилище, интеллектуальное содержимое которого расширяет любое пространство, ограниченное даже самыми высокими стенами.

В произведении, обобщающем принципы хореоавторских приемов, континуумный замес богатой пластики, дуэтных проносов на руках, на спине, на четвереньках, бичевания по пяткам, лейтмотивов классических па (прыжков, арабесков, аттитюдов), юрких перекатов по полу, стоек на голове и других гимнастических поз, вписанных в танец, «двухъярусных» движений с опусканием в глубокое плие и мгновенным выпрыгиванием вверх – все это вписано в элегическую интонацию. В глубине сцены сооружена высокая стена, будто символ границы-рубежа возможностей, табу, режимов, свобод. Выстраивающаяся людская диагональ у стены геометрически напоминает линию скорби на лице. А на самой стене бегущей строкой субтитров обо-

значается начало очередного «садеха». Пластическая презентация каждого артиста с турбулентной мегаартикуляцией всех суставов «садеха1» перетекает в композиционно-мозаичный «пасьянс» дуэтных и трио-построений по всей планшете сцены: глаз не успевает объять всю полифонию происходящего. Далее в нежном любовном квинтете с потаенной экспрессией перекликаются все лики любви. В порыве ревности мужчина буквально «размазывает» партнершу по стене, припечатывая ее всем телом. Та, в свою очередь, подпрыгивая, обеими ногами пинает его по ягодичкам. А в расширяющемся хороводе глаза партнеров излучают мольбу о взаимности, деланное безразличие, kloкочущую страсть обладания.

На авансцене демонстрируется парад-дефиле боксирующих девушек. За ними черными фуриями на метеоритных скоростях пролетают мужчины в бальных платьях с воланами и открытыми сверху корсетами. Кажется, они кромсают воздух своими стригущими траекториями полетов. Движенческая инсталляция самозащиты в виде удара кулака представляется проявлением инстинкта самосохранения, внутренней сущности личной свободы. Но все детерминировано. Танцовщик на плече выносит «полотенцем свисающую» героиню, которая счетом до пяти и различными комбинациями цифр организует действие, командно диктуя перестроения танцовщиков по одному, парами, втроем. Ее место на сцене занимает несломленный безязыкий оратор, призывно декламирующий что-то мычанием. Вырван язык, но не вырвана душа. Он пытается достучаться до сердец людей. Отвечая на его призыв, безногая и безрукая калека, передвигающаяся лишь на ягодицах (артистка поднимает ноги вверх, держа их руками), стремится к нему, дабы поддержать и найти сочувствие. Это двухголосие пронзает щемящей болью, силой человеческого духа. А за ними по проторенной дорожке идут пары-последователи.

Контрастом следуют агрессивные сцены: исступленно дерутся две женщины, а третья наносит снайперские удары по сердцу мужчины. В мире тяжело найти баланс. И люди все-таки стремятся к единению. Дабы защитить своих ближних от агрессии, окружающей опасности бесстрашные, стойкие, выносливые мужчины объединяются в братство, в воинство. В активном танце единым фронтом красавцы топчут сцену с криками, возвращаются в шеренгу цепи, каждое звено которой – рука, крепко держащая соседа за плечо (словно сиртаки). Синхронные танцевальные движения приводят их в состояние боевого транса, когда «я» превращается в «мы», а мужской танец становится групповой формой самовыражения. Судороги и дрожь лежащей рядом женщины словно беспрестанная тревога матерей, жен, подруг за судьбы своих защитников. Она пытается вдохнуть жизнь в их израненные души. В подтверждение женских страхов слышится гортанный крик чаек, предупреждающий об опасности. Эти крики перерастают в истошный человеческий плач за стеной, за обреченными звуками – предчувствие фатального девятого вала. Лишь чайки вместе с бурей печальным криком оплачут всех.

В поэтическом финале танцовщики рапидно, как в «растянутом» времени, падают с высокой стены в бездну, чтобы выкарабкаться из нее обратно вверх и, взлетев, упасть сно-



ва. В циклической калейдоскопности взлетов и падений и заключается диалектика жизни. Танцовщики вдохновенно нон-стоп прыгают вниз поодиночке, обняв колени, и парами, взявшись за руки, «солдатиком», винтом, с сальто-перекрутами, как будто с трамплина в объятие моря. Это не суицид. Их шаг к парению птицы – осознанный выбор на пути осуществления заветной мечты о вольном полете.

Прыжки в вечность, нивелирующие пространственно-временные градации и дискретность человеческой жизни в контексте бесконечности, явственнее подавали спектакль «Sadeh21» как пластическую притчу о боли и страдании, как философские размышления хореографа о жизни и смерти. Это «пейзаж души», в созерцании грусти которого художник и мир обретают друг друга. Наарин остро чувствует кинематографичность современной жизни и пространства, «эмигрировавших» в воображаемый мир экрана TV, монитор компьютера, айфона или айпада. По Наарину, бесконечное приближение кино соотносится с бесконечным движением бытия. Но финал с по-киношному бегущими вверх (по стене) титрами имен артистов и постановщиков заканчивается неизменным «The end». Титры идут с одной стороны стены, танцовщики взбираются вверх по ней с другой, чтобы прыгнуть и взлететь: «The end» в кино умозрительен и условен, он лишь сигнал об окончании «серии», за которой следует продолжение. Спектакль приглашает к размышлению. The end у Охада Наарина неиссякаем: это лишь интродукция к «Sadeh22».

Фото Даги Дагона предоставлены труппой «Батшева»

