

Неизвестный Килиан: «маленький» шедевр большой поэзии

Хореографический мир Иржи Килиана давно перешагнул границы локального исторического времени и европейского географического пространства. Оригинальный, отчетливо узнаваемый язык балетмейстера уже к концу XX столетия стал неотъемлемой частью общемировой хореографической культуры. В наши дни трудно представить себе серьезного хореографа, который без ущерба для своего профессионального реноме мог бы игнорировать поэтическую значимость хореолексики этого мастера. Как и у всякого большого художника, у Килиана есть последователи, ученики, противники и, увы, многочисленные эпигоны. Магия его уникального языка стала для кого-то эстетической ловушкой, но для большинства открыла возможности нового взгляда на хореографическое постижение сущего. Главное, что отличает, на мой взгляд, Килиана от именитых коллег по балетмейстерскому цеху его ненаигранная поэтическая уединенность в мире, где тихой исповедальности предпочитается рекламный шум.

Трудно объяснить парадокс: мы иногда лучше знаем вторичные продукты многочисленных «копиральщиков» Килиана, нежели работы его самого. Дело, конечно, не только в том, что, будучи одним из немногих эстетических аристократов в балетном искусстве, Килиан исключил для себя какую бы то ни было «работу локтями». Здесь действует трудно постижимый закон инерции восприятия. Нам очень часто приходится проходить через многочисленные эстетические (и не только) искушения, прежде чем взгляд останавливается на чем-то действительно ценном, подлинном, несуетном, чистом. По счастью, некоторые опусы хореографа в последние годы вошли в репертуар ведущих российских балетных трупп. Эти, как правило, небольшие, композиции не только разнообразили репертуар, но позволили вспомнить о том, что балетный театр – это не хореографическая кунсткамера драмы, а прежде всего театр музыкальный. Это театр, в котором музыкой – звуком, тембром, интонацией – одухотворен каждый жест.

Увы, значительная часть наследия Килиана – *terra incognita* для российской публики. Многие опусы хореографа не известны и специалистам – профессиональным хореографам и балетоведам. Один из них – «Un ballo» на музыку менюэта из сюиты «Гробница Куперена» и «Паваны на смерть инфанты» Мориса Равеля. Этот поэтический шедевр содержит в себе главные черты стиля Килиана.

Десятиминутный балет можно назвать живой пластической картиной, свободной фантазией «на тему бала». Заявленный Килианом как «упражнение для развития музыкальности и чуткости между партнерами»¹, этот опус впервые был поставлен для молодых исполнителей Нидерландского театра танца 2 (NDT II) в 1991 году. Такая «дидактическая» характеристика дана автором не случайно. Здесь, как и во многих других работах мастера, танец это только танец – игра форм, которым присуща необыкновенная легкость и обманчивая «отстраненность» от решения глобаль-



ных философских и сложных психологических проблем. На самом деле художественные задачи, которые решает Килиан, значительно шире декларируемых. Соотношение дидактического и эстетического здесь такое же, как в знаменитых «клавирных упражнениях» Себастьяна Баха. Язык Килиана поэтически столь многомерен, что уход от фигуративной сюжетности ничуть не снижает смысловую насыщенности хореографии. Мне близка мысль Ю.Абдокова, считающего, что «Килиан в своем толковании хореографической содержательности предпочитает литературным фикциям расшифровку сложной музыкальной символики тех музыкальных партитур, с которыми работает. Сюжет и содержание для него – явления взаимосвязанные, но не идентичные и тем более не взаимозаменяющие. Не отвергая событийную канву пластического повествования, он делает акцент всё же не на обыденном сюжете. Пластическая композиция отражает скрытую (онтологическую) реальность музыкально-хореографического действия...»²

В хореографии XX столетия внешний сюжет нередко подменял собой собственно пластическое содержание. Но не менее пагубным было брезгливое отчуждение от композиционной и образной логики в построении балетного спектакля. Достоинство стиля Килиана, отчетливо проявляющееся и в лексике «Un ballo», прежде всего в том, что пластика убедительна сама по себе. Она полна смыслов, символов и метафор и не нуждается в крикливом концептуализме, коим зачастую грешат современные «перформеры», пытаясь скрыть банальное безъязычие. При этом Килиан не игнорирует сферу композиционной логики, блестяще режиссируя большие и малые формы.

Композиционно хореопластическое действие «Un ballo» выстроено будто в обратной перспективе. Экспозиция балета – три виртуозные дуэтные вариации. Во втором (разработочном) эпизоде из темноты шествуют танцовщики, пуантилистически рассредоточенные на сцене, как если бы это был живописный холст. Удивительный эффект этого «пластического пуантилизма» заключается в том, что разрозненные «пластические точки» не разрушают сценический континуум. Килиан добивается редкого пластического единства средствами, которые, казалось бы, должны разрушить его. Возникает ощущение, что «условная пара», за танцем которой мы наблюдали в трех вариациях экспозиции, отражается во множестве зеркал танцевального пространства. Здесь очевиден резонанс хореографии на структуру сложных «обратных вариаций» в музыке. Тема в таких вариациях не предваряет вариативное развитие, а экспонируется как итог этого развития.

Без каких-либо реквизитных эффектов и экстраординарных средств театральной инженерии Килиан создает многомерную живописно-поэтическую картину, наполненную рельефными, «говорящими» образами. Осязательность этой палитры не знает аналогов. Возникает чувство, что даже тени здесь оживают и «танцуют».

Свойственная стилю Килиана плотность танцевального рисунка, предельная насыщенность лексики проявляются и в этом балете. Названия танцев, вынесенные в заглавия номеров музыкальной партитуры и отражающие некий жанровый императив, отнюдь не становятся для Килиана чем-то ограничивающим его фантазию. Жанровые условности не отвергаются, но значительно расширяются. Мало что из движений напоминает павану или менуэт в их музыкально-историческом (аутентичном) контексте. В этом Килиан следует логике музыкальных первоисточников. Ведь и Равель стремится выразить скорее не «букву», а поэтический дух старинных танцевальных жанров.

Поразителен пластический резонанс Килиана на мельчайшие детали тембровой палитры рафинированного импрессионистического оркестра Равеля. Особым поэтическим очарованием обладают «пластические переводы» арфовых арпеджио. Малейшие изменения динамической нюансировки в оркестре влекут нарастания и спады хореографического напряжения.

Мастерство Килиана особенно ярко проявляется во владении движенческой палитрой. Его пластические цезуры – это метафорические отзвуки, отражающие головокружи-

тельные скорости «отзвучавших» движений. У Равеля метроритмический, движенческий «шаг» паваны нельзя назвать статизированным. Мерная поступь, «остинатная центробежность» старинного танца, конечно же, очевидны, но не делают движение монотонным. Оркестровая палитра «дансанных» опусов Равеля пульсирует, как живое дыхание. Композиционно музыка «Паваны» представляет собой рондо (проведения главной темы чередуются с эпизодами-вариациями). Именно на материале проходящих эпизодов Килиан максимально свободно перемещает танцовщиков в пространстве сцены. И это несмотря на линейное расположение пар! Возникает ощущение, что хореограф в каждом из эпизодов балета отвоевывает даже воздух (необходимый объем) для той или иной комбинации. Хореограф действительно добивается искомой ансамблевой «чуткости между партнерами». Ансамблевое совершенство «Un ballo», да и всех других работ Килиана, – это, прежде всего, закодированные в хореотексте двигающиеся рисунки. Понятно, что их исполнение требует эксклюзивной артистической интерпретации.

Отточенная графичность позировок, гравитационность переходов, поэтическое очарование даже самых неуловимых танцевальных нюансов – всё это свойства уникального таланта Килиана, с большой силой проявленного в десятиминутном чуде – балете «Un ballo».

Особенно интересна пластическая графика концовки балета. Я говорю о графике сознательно, поскольку именно хореографическая прорисовка изумительной финальной позы – это один из самых ярких, единственных в своем роде примеров пластической метафоры горящей свечи. Удивительно, как Килиану удается преодолевать навязчивую фигуративность внешнего мира, выражая в пластике не материальную предметность мироздания, а его сокровенные таинства.

В заключение замечу, что очень многое из открытого Килианом в «Un ballo» нашло продолжение и развитие в знаменитом «Por vos tuero» Начо Дуато. Почерк испанского хореографа во многом сформировался благодаря чуткому вживлению, втанцовыванию в хореопартитуры Килиана. Под сенью творчества Иржи Килиана и Нидерландского театра танца взросли многие артисты и хореографы. Но о феномене их влияния на современную хореографическую мысль и культуру надо говорить особо.

Константин СЕМЁНОВ

Примечания

1. Kylian describes this work as «a dance to music; nothing more». He considers it an «exercise in musicality and sensitivity between male and female partners». (<http://ndt.kylianfoundation.org/BalletBackgrounds.php>).

2. Ю.Абдоков. Лекции по музыкальной драматургии балетного спектакля. – МГАХ; М., 2005.

Ключевые слова: Иржи Килиан, музыкальный театр, пластическая логика, хореографическая композиция.

Keywords: Jiří Kylián, Musical Theatre, Plastic Art Logic, Dance composition.

Краткая аннотация на статью

Статья посвящена анализу пластической поэтики крупнейшего хореографа современности Иржи Килиана на примере его балета «Un ballo» на музыку Мориса Равеля. Рассматриваются особенности композиционной и образной логики в построении балетного спектакля малой формы. Подчеркивается пластическая содержательность хореопартитуры Килиана, опирающаяся на понимание балетмейстером всей многомерности музыки, с которой он работает.

Summary of article

The article «Unknown Kylián: «Little» Masterpiece of the Big Poetry» is devoted to the analysis of the plastic poetics of the greatest modern choreographer Jiří Kylián, basing on the example of his ballet «Un ballo» with a music by Maurice Ravel. It examines the peculiarities of the compositional and visual logic in the structure of the ballet performance of a small form. The author underlines the plastic meaningfulness of Kylián's dance notation that is based on the ballet master's understanding of all multilevelness of the music he is dealing with.

Коротко об авторе

Семёнов Константин – артист балета, хореограф, аспирант Московской государственной академии хореографии (научный руководитель – композитор, профессор, кандидат искусствоведения Абдоков Юрий Борисович).

E-mail: konstantin.semenov1@facebook.com

About the author

Semenov Konstantin – ballet dancer, choreographer, postgraduate student of the Moscow State Academy of Choreography (scientific supervisor – composer, professor, candidate of art criticism sciences Abdokov Yuri Borisovich).

E-mail: konstantin.semenov1@facebook.com