

ОТ ГОРДОНА КРЭГА К МАРКУ МОРРИСУ И САШЕ ВАЛЬЦ: СЦЕНИЧЕСКОЕ РЕШЕНИЕ ОПЕРЫ / БАЛЕТА «ДИДОНА И ЭНЕЙ»

Елена Владимировна Юшкова

кандидат искусствоведения, независимый исследователь, редактор Российской государственной библиотеки для молодежи (Москва, Россия)
e-mail: elyushkova@yandex.ru

Аннотация. В статье рассматривается влияние идей английского режиссера-новатора Эдварда Гордона Крэга на танцевальный театр конца XX – начала XXI в. На примере одной из ранних постановок Крэга, оперы английского композитора XVII в. Генри Пёрселла «Дидона и Эней», осуществленной в 1900 г. в Лондоне, выявляются ключевые приемы реформирования театрального языка, которые спустя несколько десятилетий оказались востребованными среди режиссеров-хореографов, таких как, в частности, американец Марк Моррис и немка Саша Вальц. Две танц-оперы «Дидона и Эней» – Морриса, поставленная в Бельгии (1989), и Вальц, осуществленная в Берлине (2005), – несмотря на кардинально различные подходы к материалу, безусловно, используют открытия Крэга, зачастую вольно или невольно вступая в диалог с экспериментальной постановкой столетней давности. И минимализм Морриса, и барочное изобилие Вальц так или иначе произрастают из работы английского режиссера: несмотря на то, что хореографы не обращаются к ней напрямую, идеи Крэга прочно вошли в практику театра XX в., а музыка Пёрселла практически переживает новое рождение.

Сравнительный анализ позволяет выявить, как мечты английского режиссера о создании театра, основанного на таких компонентах, как действие, линия, цвет и ритм, и мощно воздействующего на душу зрителя, подобно театру древности, успешно реализовались в творчестве хореографов-постмодернистов. Особое внимание уделяется как сценографии постановок, так и формированию зрительного образа и атмосферы спектакля.

Ключевые слова: Генри Пёрселл, «Дидона и Эней», Эдвард Гордон Крэг, Марк Моррис, Саша Вальц.

Влияние Эдварда Гордона Крэга на театр XX в. трудно преуменьшить. Рейнгардт и Йеснер, Жуве и Вилар, Бати и Питоев, Брук и Висконти, Декру и Гротовский [Крэг 1988: 45–46; Маркова: 42–44], а также многие другие режиссеры обращались к теоретическим работам английского режиссера, вдохновляясь его идеями о создании нового театра, оказывающего «магнетическое воздействие на зрителей» [Крэг 1988: 5]. Однако данная статья посвящена влиянию Крэга не на режиссеров драматического и пантомимического театра, а на хореографов последней трети XX – начала XXI в. Сравнительный анализ трех версий спектакля «Дидона и Эней», поставленного сначала Крэгом в самом начале XX в., а затем – Марком Моррисом в 1989 г. и Сашей Вальц в 2005 г., показывает, что влияние английского новатора сцены распространилось и на современную хореографию. Методом данного исследования стал обзор исторической, театроведческой и критической литературы, а также анализ спектакля Марка Морриса, показанного в Москве в 2010 г., и видеoverсий работ Морриса и Вальц. Подобное исследование предпринято впервые, насколько это известно автору.

Поставленный в 1900 г. Эдвардом Гордоном Крэгом спектакль «Дидона и Эней» появился в период напряженной борьбы символизма и натурализма в театре. Взоры символистов были обращены «ввысь, к по-

тустороннему и вечному», натуралисты же смотрели вниз, интересуясь «социологией, физиологией, патологией быта, отвергая красоту во имя истины» [Бачелис: 45]. В Европе развивалось движение Свободных театров: Андре Антуан – «верный солдат армии Золя», Отто Брам в Берлине, Джекоб Грейн в Лондоне ориентировались на неприглядную правду жизни, а англичанин Уильям Поул, напротив, пытался возродить в английском театре елизаветинскую традицию, т. е. создать крайне условный театр, где действие происходит практически на голых подмостках [Там же: 42]. В Париже 1890-х гг. театральные режиссеры экспериментировали с новыми возможностями театра, пытаясь «возродить идеалистическое искусство, театр мечты» [Там же: 47], обращаясь к живописи, к голосовым возможностям актеров и необычным постановочным приемам, создавая «театр слова» и «театр художника» [Максимов: 62]. В такой накаленной атмосфере творческого поиска и возник спектакль «Дидона и Эней», который было трудно назвать традиционной оперой. Крэг не только полностью пересмотрел концепцию сценического пространства, но и заложил в постановку огромное количество новых идей, которые продолжали реализовываться режиссерами других поколений на протяжении XX и даже XXI вв.

Опера английского композитора Генри Пёрселла «Дидона и Эней», написанная в 1689 г., долгое время не пользовалась по-

пулярностью. Основанная на либретто Наума Тейта, она представляла собой сюжет из 4-й книги поэмы «Энеида» древнеримского поэта Вергилия (70 г. до н. э. – 19 г. н. э.). История трагической любви героя Троянской войны, сына богини Венеры Энея и царицы Карфагена Дидоны получила в XVII в. более сложную и драматичную интерпретацию, чем задумывал в I в. до н. э. Вергилий: Наум Тейт добавил коллизию с колдуньями и их злыми кознями, а Меркурий, в оригинале – посланник Юпитера, превратился в некое демоническое существо, осуществляющее колдовской замысел – обманом заставить Энея покинуть Карфаген и разрушить счастливую любовь двух героев.

О сценическом решении оперы во время первой ее постановки практически не осталось сведений, кроме того, что ее исполнили в пансионе благородных девиц в Челси. Возможно, она пользовалась популярностью в частных кружках [Крэг 2013: 312, 413], но вскоре была забыта. Однако с 1830-х гг. интерес к английскому композитору на его родине начал возрастать, и в 1836 г. в Лондоне был создан Клуб Пёрселла (Purcell Club), существовавший до 1863 г., а с 1876 г. партитурами композитора стало заниматься Пёрселловское общество, благодаря которому и появилась постановка «Дидоны и Энея» 1900 г., во многом опередившая свое время [Образцова: 114]. Режиссером и художником был приглашен молодой актер Эдвард Гордон Крэг, и с помощью этой оперы ему удалось ради-

кальным образом поменять представления об организации сценического пространства и о постановке оперы в целом, хотя Крэг и не работал в безвоздушном пространстве, явно опираясь на опыты символистского театра 1890-х гг. Три спектакля прошли в консерватории Хемпстеда (в мае 1900 г.) и шесть спектаклей – в театре Коронет в Лондоне в 1901 г. [Там же: 125].

Изначально возможности Крэга были довольно ограничены: отсутствие полноценного бюджета, нормальной сцены, актеров (как писал сам Крэг, «ни денег – ни театра – ни труппы» [Крэг 2013: 311]), но все это он обратил в достоинства и сумел использовать наиболее продуктивным образом. «Кардинальное новшество композиции “Дидоны и Энея” состояло в том, что режиссер отказался от принципа воссоздания места действия, трагедии и выдвинул взамен принцип эстетической организации сценического пространства» [Бачелис: 65], и, как заметил современник Крэга Мартин Шоу, поэтому постановка «явилась началом новой эры в театральном искусстве» [Образцова: 127]. Отказавшись от тяжеловесных традиционных декораций, а также используя многоуровневые площадки и льющийся сверху свет разных цветов, режиссер добивался почти гипнотического воздействия мелодичной барочной музыки на публику.

Воссоздав по многочисленным рецензиям и заметкам режиссера сценическое решение

спектакля, советские исследователи английского театра Т.И. Бачелис и А.Г. Образцова выделили главные его особенности. На сцене было сделано пять платформ для того, чтобы разместить хор. Два световых «моста» создавали довольно необычное освещение: сверху лучи падали на лица артистов, освещая их как солнце и луна, а из глубины зала лучи светили на сцену горизонтально [Там же: 128]. Увеличение просцениума создало возможность нового рода контакта между зрителями и исполнителями, актеры бегали, прыгали, раскачивались и ползали, а также танцевали, что придавало динамичность постановке [Там же: 129]. В сцене отъезда Энея макета корабля не было, а на заднике лишь обозначались контуры мачт, как это делалось и в парижском театре Д'Ар [Максимов: 60]. Из реквизита использовался только трон Дидоны с балдахином, стоящий на небольших витых колоннах посреди сцены на возвышении, решетка вокруг которого была увита виноградом. Алые подушки на троне в конце становились черными. В глубине сцены за счет сине-зеленого задника появлялся «бездонный простор неба» [Образцова: 130], и небо постоянно меняло оттенки – от нежно-голубого до сиреневого и пурпурного, в конце спектакля становясь черным и усиливая ощущение трагедийности.

Крэг поставил на сцене экран, затянутый прозрачным сероватым газом (раньше в Театре Д'Ар использовался уже тюлевый занавес

для создания особой символической реальности [Максимов: 60]). С помощью цветных фильтров, силу воздействия которых постановщик понял еще во время работы в «Лицеуме» Генри Ирвинга, он создавал различные оттенки света, который, по мнению современников, «раздвигал границы реальности» и был вестником иных миров [Образцова: 131]. Свето-цветовая партитура выражала многочисленные оттенки чувств героев.

Одежда героев также казалась довольно необычной для жанра оперы – на женщинах были легкие развевающиеся одежды, а колдуньи закутаны в длинные полосы серого струящегося прозрачного материала. Партию главной Колдуньи исполнял мужчина высокого роста, который носился по сцене в развевающемся балахоне, производя устрашающее впечатление. Алые подушки на троне Дидоны, лепестки роз, падающие сверху в луче света, мечущиеся на грязно-зеленом фоне отвратительные ведьмы во главе с Колдуньей, синий задник со смутно мелькающими фрагментами мачт во время отплытия Энея, и, наконец – кромешная темнота финала, в которой видны только белые руки оплакивающих царицу женщин – все эти сценические приемы оказывали мощное эмоциональное воздействие. В спектакле активно использовался танец, что придавало больший динамизм спектаклю. Наиболее впечатлили современников танец цветов, танец фурий и танец женских рук – последнему

Крэг придавал большое значение для создания атмосферы глубокой печали и красоты. Но, невзирая на большой интерес публики, опера быстро сошла со сцены.

Новизна подхода Крэга к формированию зрительного образа и сценической композиции основывалась на архитектонике. «Зрительный образ словно бы сам собою держался на прочном каркасе архитектурных членений. Сценическая композиция выстраивалась по аналогии с композицией музыкальной. Музыка диктовала архитектуру, архитектура организовывала весь облик спектакля» [Бачелис 1983: 65]. Однако световой и цветовой декор отвлекали от жесткости конструкций и связывали постановку с отходящим в прошлое символизмом. Полемику с натурализмом, Крэг демонстративно отказался от всяческой жизненной конкретики. По мнению поэта Уильяма Йейтса,

«Режиссер создал идеальную сценическую среду, в которой все возможно, даже говорить стихами, или говорить музыкой, или выражать суть посредством танца <...> Мистер Гордон Крэг открыл, как декорировать пьесу строгими, прекрасными, простыми эффектами красок, которые дают фантазии свободу следовать за всеми положениями драматического произведения» (цит. по: [Образцова: 127]).

Формулируя свои тогдашние интенции спустя пять лет, в работе 1905 г. «Об искусстве театра» Крэг отметил свое смутное же-

лание вернуть театр к его истокам и технике более мудрых «первых» драматургов, которые умели создавать зрелищные постановки [Крэг 1988: 167]. Уже тогда начало складываться его убеждение, что «на зрение можно воздействовать скорее и сильнее, чем на любой другой орган чувств, ибо зрение, несомненно, является самым острым, самым тонким из наших органов чувств», и что точно так же, как и посетители театра древности, «современная публика желает смотреть, жаждет пиршеств для глаза, вопреки всем призывам поэта использовать только слух!» [Там же]. Очевидно, что та новая зрелищность, о которой говорил Крэг, бросала вызов более привычной театральной зрелищности, существовавшей в театре конца XIX в. и основанной на тяжеловесных декорациях и замысловатых костюмах. Poleмика режиссера с современными сценическими традициями увенчалась заявлениями о том, что театральное искусство состоит из «действия, слов, линий, красок, ритма» и, более того, «берет начало в действии – движении – танце» [Там же: 166]. Скрытая танцевальность музыки Пёрселла позволила Крэгу реализовать свой смутный замысел, ведь мысли о первичности в театре танца и ритма окончательно оформились после общения с американской танцовщицей Айседорой Дункан, первая встреча с которой произошла в конце 1904 г. [Stegmuller: 101, 379–380]. И именно эта танцевальность вернула интерес к опере

спустя несколько десятилетий – в последней трети XX в. за «Дидону и Энея» взялись именно хореографы.

Началось увлечение оперой с постановки Пины Бауш «Кафе Мюллер» (Театр танца Вупперталя, 1978), где на сцене в воссозданном кафе с беспорядочно разбросанными стульями под мелодичные арии из оперы Пёрселла велось абсурдно-трагическое повествование о человеческом одиночестве на языке танца, выросшего из немецкого *Ausdruckstanz*¹ с его дисгармонией, алогизмом и отказом от любого вида «красивостей». Бауш использовала только фрагменты оперы, не задаваясь целью показать ее целиком. В частности, наиболее зрелищным стал номер на музыку арии умирающей карфагенской царицы “When I am laid in earth”, когда танцовщица в роли Сомнамбулы, вытянув вперед руки, постоянно натыкалась на стену, а остальные персонажи бесцельно и отчаянно металась среди стульев и столов, с громким стуком роняя все, что попадалось на пути [Vausch]. Постановка показала широкие возможности для использования «Дидоны и Энея» в хореографии, а, будучи столь яркой, парадоксальной и запоминающейся, вызвала новую волну интереса к забытой опере.

Довольно скоро, в 1989 г., появился спектакль американского хореографа Марка

Морриса, работавшего тогда в бельгийском Королевском театре Ла Монне. Именно Моррис, по сути дела, стал первопроходцем в освоении балетом данного музыкального произведения, создав свою танц-оперу, или «мимически-танцевальную версию оперы» [Kisselgoff]. В отличие от Пины Бауш, он задумал воплотить оперу целиком, разместив певцов в оркестровой яме (либо по бокам сцены, в некоторых других версиях) и сфокусировав внимание зрителя на танцовщиках, рассказывающих историю любви троянского героя и карфагенской царицы языком пластики. Дизайнер спектакля Роберт Бордо решил спектакль в минималистическом ключе. Он использовал лишь мутный зеленовато-синий задник, символизирующий море и небо и явно цитирующий сценографию Гордона Крэга, а также две белые скамейки-балюстрады: длинную для хора – она стояла сзади, и короткую для главных героев, стоящую ближе к зрителям – на ней в конце спектакля трагически умирала Дидона в исполнении самого Морриса. Скамейки и тела танцовщиков при помощи специальной подсветки легко превращались в рисунки и орнаменты древнегреческих ваз, возвращая зрителя к истокам мифа. Если в «трагедийном пространстве» [Бачелис: 69] Гордона Крэга все же были некоторые элементы

¹ Немецкий экспрессионистический (экспрессивно-пластический) танец, развивавшийся в первой трети XX в. Наиболее яркими представителями являются Рудольф Лабан, Курт Йосс, Мэри Вигман.

реквизита, то Моррис почти совсем от него отказался, так как в открытом пространстве сцены тела танцовщиков стали гораздо более выразительными. Все участники спектакля – и мужчины, и женщины – были одеты в одинаковые черные сарафаны, которые явно отсылали к античным драмам Марты Грэм (дизайнер Кристин Ван Лун – см.: [Morris]).

В лучших традициях постмодернизма Моррис соединил античный миф, барочную музыку, средневековые образы демонических сил и современную хореографию, которая была крайне неоднородна и включала в себя различные стили танца – от «свободного» движения Айседоры Дункан и страстных античных драм Марты Грэм до почти пародийного использования многочисленных танцевальных техник, которых настолько много, что цитирование перестает быть узнаваемым. Здесь и индийские танцы, и ирландская джигга, и фавн Нижинского, и даже язык глухонемых, который в таком пестром контексте не кажется чем-то инородным, лексика Лоры Дин, Дорис Хамфри, не говоря уже о движениях Айседоры Дункан. И, конечно, танец модерн 1930-х гг., который Моррис, по мнению американского исследователя танца и критика Джоан Акочеллы, обновил [Acocella: 53]. Но хореограф не боится цитирования и тем более того, что его уличат в цитировании.

«Моррис отказывается признать единую эстетику, использует цитаты довольно прямолинейно,

без критической рефлексии и метакомментариев. Он занимается не чем иным, как деконструкцией» [Daly: 190].

Он выбирает из словаря танца то, что ему нужно в данный момент [Ulrich], добавляет вызов и иронию, а также обнаруженные американской критикой «интригующие фрейдистские нотки» [Felciano]; высказывается по ряду жгучих современных вопросов, сделал «политические» заявления «по поводу гендерных ролей, освобождения геев, женского и мужского начала в каждом из нас» [Kisselgoff].

Суть версии Морриса, по мнению ряда критиков, в том, что хореограф воплощает две стороны человеческой души в образах Дидоны и Колдуньи, одновременно исполняя обе роли, а драму Дидоны трактует как драму разорванной человеческой души. Критика объясняет прием «раздвоения» главной героини желанием Морриса перевести драму Вергилия в психологический план. Что касается внешнего отличия двух женских ролей, то они – в прическе. Если у Дидоны волосы стянуты в хвост на затылке, то у Колдуньи они распущены и изрядно встрепаны. Золотые ногти, ярко-красные губы остаются такими же. До 2000 г. сам Моррис исполнял обе главные женские партии. Затем в прессе появлялись упоминания о том, что обе роли исполнял танцовщик Брейдон Макдональд [Jordan: 168], которому очень не хватало жен-

ственности [Khadarina], а поскольку все-таки обе героини – женщины и без таланта Морриса обыграть такой сложный ход непросто, то в конце концов появилась танцовщица, которую можно было увидеть в московской версии спектакля 2010 г. Эмбер Меркенс, при всей ее женственности, выглядит несколько андрогинно – высокая, мускулистая и иногда немного мужеподобная.

«Меркенс схватила квинтэссенцию роли. Заимствовала некоторые элементы у Морриса и создает чистое, немотивированное зло <...>. Меркенс доказывает, что роли не обязательно должны исполняться мужчиной» [Kisselgoff].

Попытки разделить роли между танцовщиком и танцовщицей не прижились в репертуаре [Jordan: 168].

Интересно, что остальные роли первоначально планировались Моррисом также для самого себя [Khadarina], но в конечном итоге он ввел хор из четырех женщин и четырех мужчин, который перевоплощается то в моряков-сподвижников Энея, то в ведьм, то в свиту Дидоны. Сцены идиллические, в которых персонажи напоминают неподвижные рисунки на вазах, чередуются со сценами экзотическими, как, например, в пещере, действие в которой критикам кажется «диким водевилем» [Khadarina]. Зачастую хореограф использует прием повторения жестов, когда танцовщики делают одни и те же дви-

жения при воспроизведении певцами одних и тех же слов. Например, при слове “delight” хор радостно хлопает в ладоши, при звучании слова “never” появляется утрированный жест отрицания. Также узнаваемы слова “fate”, “storm”, “wound”, “death”. Некоторые жесты одновременно и комичны, и трагичны. Например, когда ведьмы целуются, затем будто разрезают себя пополам, показывая неразрывность любви и смерти. Трагическое сплетение любви, секса, разрушения и смерти увидел в спектакле нью-йоркский критик А. Маколей [Macaulay].

Морриса не интересует античный сюжет сам по себе, его больше занимает

«внутренняя драма Дидоны, эмоциональная битва ее противоречивой природы, страстной и жестокой. Ведьмы воплощают темную сторону самой Дидоны. Королева становится жертвой собственной ненависти и саморазрушения» [Khadarina].

Критики склоняются к мысли, что Дидона не умирает от несчастной любви после того, как ее оставил Эней, а убивает сама себя, запутавшись в собственных противоречиях. Доказательство находится довольно легко – ведь Дидона умирает на скамейке в той же позе, в которой ранее Колдунья начала свою жизнь. Как будто Колдунья поднялась из пепла Дидоны (но в ретроспективе). Дидона и Колдунья, по мнению А. Маколей, используют один и тот же язык, но при этом

«Дидона – сплошная любовь и трагедия, а в Колдунье нет любви, но есть дикая комичность. Дидона – архаична, восточна, стилизована, Колдунья – современная, западная, грубая. Они никогда не встречаются» [Macauly],

что и неудивительно – ведь эти две роли исполняет один и тот же танцовщик (или танцовщица), моментально меняющий прическу и пластику.

Моррис в своем спектакле постоянно балансирует на грани. Эпатаж и ирония, бесконечные перевертыши и микс всевозможных приемов – все это, казалось бы, должно снижать эстетический эффект постановки, но что удивительно – спектакль кажется гармоничным и целостным (к чему стремился в свое время Гордон Крэг). Созданию целостного образа, конечно, способствует необыкновенная музыкальность Морриса. По мнению российского историка балета Е.Я. Суриц, он «всегда идет от музыки, какова бы она ни была – старинная или современная, восточная или народная, XX века» [Суриц: 211], что выгодно отличает его творчество от постмодернистской хореографии, ведь «хореографы 60–70-х гг. часто вообще не нуждались в музыке и рассматривали ее как элемент танца, от самого движения независимый» [Там же]. Свободно обращаясь с разными танцевальными стилями, Моррис предугадывает и поиски хореографов начала XXI в.

Если в 1989 г. европейские газеты и журналы приветствовали постановку Дидоны и Энея вопросом – «провокация это или самоубийственный антиспектакль» [Daly: 215], – то в настоящее время она стала классикой, как и «Кафе Мюллер» Пины Бауш. Спектакль до сих пор успешно идет в “Mark Morris Dance Group” [Morris], путешествуя по различным странам и континентам, везде вызывая аншлаги, в том числе и в Москве в 2010 г. Жизнеспособность постановки подтвердила, что Моррис создал не просто провокативное и эпатажирующее сочинение в постмодернистской эстетике, а этапное сценическое воплощение античного мифа. Снятый режиссером Барбарой Уиллис Свит в 1995 г. фильм, который, в принципе, представляет собой отдельное произведение искусства, являясь больше чем простой видеозаписью спектакля, запечатлел на экране и сохранил для современных зрителей невероятный артистизм самого Марка Морриса и виртуозное мастерство его танцовщиков [Sweet].

Следующее воплощение «Дидоны и Энея» в жанре танц-оперы появилось в 2005 г. в Берлине в постановке немецкого хореографа Саши Вальц. Степень эпатажа в решении сценического пространства превзошла все предыдущие интерпретации. Хореограф выбрала в качестве площадки огромный амфитеатр Вальдбюне в пригороде Берлина, вмещающий 12 000 человек. Критики описывают перформанс, предшествовавший спектаклю,

получившийся вполне в духе современного иммерсивного театра с участием леса, дождя, задержки спектакля по причине отсутствия темноты, выходом Саши Вальц к публике, чтобы снять недовольство и переключить внимание на природную «Увертюру» в виде настоящего заката, а также на пиво и бутерброды [Гердт]. Спектакль получился гораздо длиннее, чем у Крэга и Морриса, и не только из-за предшествовавшего ему перформанса. Саму оперу также отредактировали: дирижер Берлинской Академии старинной музыки Аттилио Кремонези «дополнил партитуру примерно полчасом танцевальной музыки, заимствованной из других произведений Пёрселла» [Гердт; Halliwell].

После открытия занавеса, задержанного больше чем на час, зрители обнаружили на сцене огромный аквариум, изысканно подсвеченный, в котором плавали танцовщики – их плавание было выстроено хореографически. С одной стороны, аквариум стал метафорой кораблекрушения Энея и его товарищей, а с другой – открывал совершенно новые возможности для пластики. Этот аквариум стал, по сути дела, визиткой спектакля, показанного на нескольких мировых оперных фестивалях. Однако не на всех критиков он производил должное впечатление. Обозреватель австралийского издания “The Australian” Д. Джонс, например, гневно заявила, что аквариум «огромный, тяжелый и уродливый и представляет собой нечто,

символизирующее растертого в порошок Пёрселла» [Jones]. Она добавляет, что аквариум впечатляет только в первые мгновения, а затем перестает быть интересным. Однако британские критики солидарны с немецкими и отмечают, хоть и без особого энтузиазма, что созерцание плавающих танцовщиков «весьма затягивает» [Fish]. Профессор Университета Сиднея М. Халливелл обнаружил в использовании аквариума фрейдистские подтексты [Halliwell], хотя более рациональная трактовка сводилась все же к тому, что «вода связывает и отделяет друг от друга места действия – Трою, Карфаген и Рим» [Vöhler]. После аквариума на сцене все же появились более привычные декорации: задник, условно обозначающий борт огромного корабля, в котором открывались то окна, то двери, и выходили артисты.

Саша Вальц обратилась к своим излюбленным приемам – разделения одной роли между несколькими исполнителями (певцами и танцовщиками, находящимися на сцене одновременно). «Поющую Дидону <...> сопровождают танцующие двойники: в то время как юная мечтательная Дидона еще только грезит о любви в рассеянных соло, ее взрослая подруга уже ныряет, как в холодную воду, в откровенные любовные дуэты с Энеем» [Гердт]. Хотя немецкий критик В. фон Хагедорн отмечает, что «певцы соединены с танцовщиками настолько безупречно, что совершенно незаметны некоторые

накладки» [Hagedorn], но австралийцам тем не менее кажется, что соединения эти конфузят зрителя и не всегда ему понятны [Jones].

В спектакле появляются цирковые акробаты, раздвигающие сценическое пространство по вертикали («воздушный балет»), слепленные хореографом из героев спектакля «многолюдные движущиеся барельефы» [Гердт]; в качестве реквизита используются даже длинные волосы танцовщицы, в которые она завораживающим образом долго-долго заворачивается во время исполнения арии. Есть откровенно карнавальные эпизоды, где исполнители примеряют множество ярких нарядов, что резко контрастирует с черно-белым решением Морриса. В финале появляется «танец рук», заставляющий вспомнить о замысле Гордона Крэга: «Дидона и Эней, тела которых умножены свитой таких же несчастных любовников, тянутся друг к другу руками, но никак не могут их соединить» [Гердт]. В этой сцене действующие лица так перемешиваются и сплетаются, что «уже неясно, кто из них певец, кто танцовщик, кто солист, а кто хорист» [Dido].

После аскетичных постановок XX в. Саша Вальц вновь возвращается к «барочному изобилию» [Гердт], соединяя его с постмодернистской эстетикой абсурда и невероятно усложнившимися техническими возможностями современной сцены, о которых не мог и мечтать Гордон Крэг и от чего сознательно отказался Марк Моррис. Как отметил

немецкий критик, в спектакле «историческая музыкальная практика встречается с танцевальным авангардом» [Hagedorn]. Соединяя «подводную хореографию с аллегорическим либретто, а танц-театр – с партитурой периода предромантизма» [Fish], спектакль некоторым критикам кажется «деконструкцией» [Jones], а другим – «экстраординарным гибридом» [Halliwell] и «попыткой объединить разные уровни представления без доминирования одного из них над другими» [Vöhler]. Данный спектакль также сохранен в виде фильма на DVD, где жанр определяется как хореографическая опера [Waltz].

Но на этом постановки оперы хореографами не закончились, и в 2007 и 2009 гг. за сценическое воплощение «Дидоны и Энея» взялся широко известный своими хореографическими экспериментами-исследованиями Уэйн Мак Грегор (сначала – в Театре Ла Скала, а затем – на сцене Лондонского Королевского театра (см.: [McGregor; Royal Opera House])). Хотя его хореография по-прежнему вызывающе уникальна, но она появляется всего лишь как дополнение к оперной части, которая, по сравнению с предыдущими версиями, вдруг оказалась довольно традиционной. Отсутствие пышных декораций и костюмов, а также бассейнов и цирковых артистов снова вернуло внимание зрителя к музыке, голосам певцов и телам танцовщиков, появляющихся во время оркестровых интерлюдий.

Интересно, что концертные исполнения оперы под влиянием зрелищных искусств последнего времени также во многом изменились. В этой связи можно упомянуть выступление хора и оркестра Music Aeterna Пермского академического театра оперы и балета им. П.И. Чайковского в рамках Пятого международного фестиваля «Дягилев. P.S» в Санкт-Петербурге в 2014 г. [Дягилев: 66–67]. Склонный к театрализации музыки Теодор Курентзис погрузил зал в крошечную темноту во время исполнения арии умирающей Дидоны, максимально усилив драгизм звучания.

Не оцененная по достоинству в XVII в. опера по прошествии трех столетий вдруг стала настоящим мировым хитом. «Масштаб художественного мышления, сила образности и глубокая философичность музыки Пёрселла в единстве с лирической напряженностью ее звучания» [Образцова: 116] сделали ее актуальной для театра самых разных эпох – от символистского до постмодернистского. Хотя новаторство Эдварда Гордона Крэга при постановке данного спектакля не было оценено по достоинству, несмотря на интерес публики и специалистов, открытия английского режиссера смогли реализовать на практике хореографы-постмодернисты, добившись именно того глубокого эмоционального воздействия на зрителя, к которому стремился в начале XX в. Крэг.

Подводя итоги, можно сказать, что некоторые из идей Гордона Крэга безусловно смогли найти свое воплощение в жанре современной танц-оперы. Режиссер всегда говорил о приоритете действия, движения в спектакле, а танцовщика считал стоящим у истоков актерского искусства [Крэг 1988: 166]. Оставляя в стороне теорию «супермарионетки», полную противоречий, можем предположить, что неклассические танцовщики, заменившие не устраивавших Крэга современных ему актеров, которым недоставало дисциплины тела и умения воплощать замысел режиссера, возможно, и стали бы для него теми самыми «супермарионетками» его мечты (отметим, что артисты балета его также не устраивали, несмотря на прекрасную техническую подготовку, казавшуюся ему механической и бездушной). Совершенная выразительность человеческого тела на сцене, его гармоничное соединение со сложной сценографией (а не просто отдельно стоящей декорацией), изысканное использование света, создающее огромное количество визуальных нюансов, синтетизм и символизм театрального действия – все это во многом реализовалось в спектаклях хореографов-постмодернистов. Театр как праздник, как ритуал, как зрелище, театр, обогащенный многочисленными восточными практиками и основанный на движении танцовщика и многочисленных технических достижениях в сценографии – то, что полностью не смог

осуществить английский режиссер-новатор, стало возможным в конце XX – начале XXI вв. на базе постмодернистской хореографии.

Литература

Бачелис, Т.И. Шекспир и Крэг / отв. ред. Б.И. Зингерман. М.: Наука, 1983.

Гердт, О. Мокрое тело. Опера Саши Вальц «Дидона и Эней» в лесу на гитлеровской Вальдбюне // Стенгазета. 07.11.2011 [Электронный ресурс]. URL: <https://stengazeta.net/?p=10008228&print=1> (дата обращения: 23.09.2018).

Дягилев. P.S. Международный фестиваль искусств. Санкт-Петербург, 19–29 ноября 2014. Буклет фестиваля [Электронный ресурс]. URL: <https://www.diaghilev-ps.ru/programs/2014/> (дата обращения: 23.09.2018).

Крэг, Э.Г. Воспоминания, статьи, письма / сост. и ред. А.Г. Образцова и Ю.Г. Фридштейн, пер. с В. В. Ворониной. М.: Искусство, 1988.

Крэг, Э.Г. Указатель к летописи дней моих / пер. и коммент. К. Н. Атаровой. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2013.

Максимов, В.И. Модернистские концепции театра от символизма до футуризма. Трагические формы в театре XX века: учеб. пособие. СПб.: СПбГАТИ, 2014.

Маркова, Е.В. Современная зарубежная пантомима. М.: Искусство, 1985.

Образцова, А.Г. Синтез искусств и английская сцена на рубеже XIX и XX веков. М.: Наука, 1984.

Суриц, Е.Я. Балет и танец в Америке. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2004.

Acocella, J.R. (2004). *Mark Morris*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Bausch, P., Purcell, H., & Tanztheater Wuppertal. (2010). *Café Müller. A piece*. T. Paris: L'ARCHE.

Bolesch, S. (2016, August 24). Dido and Aeneas. Next stop Rome. *Sasha Waltz official Website*. Retrieved from: <http://www.sashawaltz.de/en/dido-aeneas-next-stop-rome/> (date of access: 23.09.2018).

Daly, A. (2002). *Critical gestures. Writing on dance and culture*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Felciano, R. (2011, September 20). From an epic, a classic. The return of Mark Morris' remarkable Dido and Aeneas. *The Guardian*, 45(51). Retrieved from: <http://www.sfbg.com/2011/09/20/epic-classic> (date of access: 23.09.2018).

Fish, K. (2007, March 16). Sasha Waltz & guests in Dido & Aeneas at Sadler's Wells. *London Dance*. Retrieved from: <http://londondance.com/articles/reviews/dido-and-aeneas-at-sadlers-wells-674/> (date of access: 13.10.2018).

Halliwell, M. (2014, January 20). *Sydney festival review: Dido and Aeneas*. Retrieved from: <http://theconversation.com/sydney-festival-review-dido-and-aeneas-22152> (date of access: 13.10.18).

Jones, D. (2014, January 19). Sasha Waltz 'pulverises' Dido & Aeneas. *The Australian*. Retrieved from: <https://www.theaustralian.com.au/arts/stage/sasha-waltz-pulverises-dido-aeneas/news-story/6c9c843df68ec86e05ffcb44b9fc49cc> (date of access: 13.10.2018).

Jordan, S. (2011). Mark Morris Marks Purcell: "Dido and Aeneas" as danced opera. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 29(2), 167–213.

Khadarina, O. (2008). Mark Morris Dance Group 'Dido and Aeneas'. *Ballet Magazine*. Retrieved from: http://www.ballet.co.uk/magazines/yr_08/apr08/ok_rev_mark_morris_dance_group_0208.htm (date of access: 23.09.2018).

Kisselgoff, A. (1989, June 09). Purcell's 'Dido and Aeneas' as Mark Morris sees it. *The New York Times*. Retrieved from: <http://www.nytimes.com/1989/06/09/arts/review-dance-purcell-s-dido-and-aeneas-as-mark-morris-sees-it.html> (date of access: 23.09.2018).

Macaulay, A. (2012, August 23). The dual powers of woman, in muted force or frenzied abandon. 'Dido and Aeneas,' from Mark Morris, at mostly Mozart. *The New York Times*. Retrieved from: <http://www.nytimes.com/2012/08/24/arts/dance/dido-and-aeneas-from-mark-morris-at-mostly-mozart.html> (date of access: 23.09.2018).

Mark Morris Dance Group official website. (2018). Retrieved from: <http://markmorrisdancegroup.org/the-dance-group/>

works/Opera/dido-and-aeneas (date of access: 25.11.2018).

McGregor, W. *Dido & Aeneas official website*. (n.d.). Retrieved from: <http://waynemcgregor.com/productions/dido-and-aeneas> (date of access: 13.10.2018).

Royal Opera House official website. (n.d.). Retrieved from: <http://www.roh.org.uk/search?q=dido+and+aeneas> (date of access: 13.10.2018).

Steegmuller, F. (1976). "Your Isadora": the love story of Isadora Duncan & Gordon Craig. New York: Vintage Books.

Vöhler, M. (2006). Operninszenierung als Choreographie: Dido & Aeneas von Sasha Waltz. *Sonderforschungsbereich 626 (Hrsg.): Grenzgänge der Kunst(wissenschaften): Sasha Waltz'Choreographie Dido & Aeneas*. Berlin: Freie Universität Berlin. Retrieved from: <http://www.geschkult.fu-berlin.de/e/sfb626/veroeffentlichungen/online/grenzgaenge/aufsaeetze/voehler.pdf> (date of access: 13.10.2018).

Hagedorn, V. von. (2005). Neobarocke Wasserspiele. Die Starchoreografin Sasha Waltz springt kopfüber in Purcells Oper "Dido and Aeneas". *Die Zeit*, 6. Retrieved from: https://www.zeit.de/2005/06/Sasha_Waltz (date of access: 13.10.2018).

Ulrich, A. (2011, September 20). Philharmonia Baroque Orchestra, Mark Morris. *San-Francisco Chronicle*. Retrieved from: <http://www.sfgate.com/entertainment/article/>

Review-Philharmonia-Baroque-Orchestra-Mark-2309000.php#ixzz2BwIokFTZ (date of access: 23.09.2018).

Фильмография

Dido and Aeneas / реж. Б.У. Свит; The Mark Morris Dance Group. – Канада, 1995.

Dido and Aeneas: Choreographic opera / реж. С. Вальц; Arthaus Musik. – Германия, 2005.

References

Acocella, J.R. (2004). *Mark Morris*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Bachelis, T.I. (1983) *Shakespeare i Kreg* [Shakespeare and Craig] (B.I. Zingerman, Ed.). Moscow: Nauka.

Bausch, P., Purcell, H., & Tanztheater Wuppertal. (2010). *Café Müller. A piece*. T. Paris: L'ARCHE.

Bolesch, S. (2016, August 24). Dido and Aeneas. Next stop Rome. *Sasha Waltz official Website*. Retrieved from: <http://www.sashawaltz.de/en/dido-aeneas-next-stop-rome/> (date of access: 23.09.2018).

Craig, E.G. (1988). *Memoirs, articles, letters* (A.G. Obratsova & Yu. G. Fridstein, Eds., V.V. Voronin, Trans). Moscow: Iskusstvo.

Craig, E.G. (2013). *Index to the story of my days* (K.N. Atarova, Trans). Moscow: Artist, Rezhisser, Teatr.

Gerdt, O. (2011). Mokroe telo. Opera Sashi Waltz “Didona i Enei” v lesu na gitlerovskoi Waldbyune [Wet body. Opera by Sasha Waltz

“Dido and Aeneas” in the forest on Hitler’s Weltbühne]. *Stengazeta*. Retrieved from: <https://stengazeta.net/?p=10008228&print=1> 07.11.2011 (date of access: 23.09.2018).

Daly, A. (2002). *Critical gestures. Writing on dance and culture*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Diagilev. P.S. *Mezhdunarodnyi festival iskusstv* [Diagilev. P.S. International festival of arts]. (2014). Retrieved from: <https://www.diaghilev-ps.ru/programs/2014/> (date of access: 23.09.2018).

Felciano, R. (2011, September 20). From an epic, a classic. The return of Mark Morris’ remarkable Dido and Aeneas. *The Guardian*, 45(51). Retrieved from: <http://www.sfbg.com/2011/09/20/epic-classic> (date of access: 23.09.2018).

Fish, K. (2007, March 16). Sasha Waltz & guests in Dido & Aeneas at Sadler’s Wells. *London Dance*. Retrieved from: <http://londondance.com/articles/reviews/dido-and-aeneas-at-sadlers-wells-674/> (date of access: 13.10.2018).

Halliwell, M. (2014, January 20). *Sydney festival review: Dido and Aeneas*. Retrieved from: <http://theconversation.com/sydney-festival-review-dido-and-aeneas-22152> (date of access: 13.10.18).

Hagedorn, V. von. (2005). Neobarocke Wasserspiele. Die Starchoreografin Sasha Waltz springt kopfüber in Purcells Oper “Dido and Aeneas». *Die Zeit*, 6. Retrieved from: https://www.zeit.de/2005/06/Sasha_Waltz (date of access: 13.10.2018).

Jones, D. (2014, January 19). Sasha Waltz ‘pulverises’ Dido & Aeneas. *The Australian*.

Retrieved from: <https://www.theaustralian.com.au/arts/stage/sasha-waltz-pulverises-dido-aeneas/news-story/6c9c843df68ec86e05ffcb44b9fc49cc> (date of access: 13.10.2018).

Jordan, S. (2011). Mark Morris Marks Purcell: "Dido and Aeneas" as danced opera. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 29(2), 167–213.

Khadarina, O. (2008). Mark Morris Dance Group 'Dido and Aeneas'. *Ballet Magazine*. Retrieved from: http://www.ballet.co.uk/magazines/yr_08/apr08/ok_rev_mark_morris_dance_group_0208.htm (date of access: 23.09.2018).

Kisselgoff, A. (1989, June 09). Purcell's 'Dido and Aeneas' as Mark Morris sees it. *The New York Times*. Retrieved from: <http://www.nytimes.com/1989/06/09/arts/review-dance-purcell-s-dido-and-aeneas-as-mark-morris-sees-it.html> (date of access: 23.09.2018).

Macaulay, A. (2012, August 23). The dual powers of woman, in muted force or frenzied abandon. 'Dido and Aeneas,' from Mark Morris, at mostly Mozart. *The New York Times*. Retrieved from: <http://www.nytimes.com/2012/08/24/arts/dance/dido-and-aeneas-from-mark-morris-at-mostly-mozart.html> (date of access: 23.09.2018).

Maksimov, V.I. (2014). *Modernistskie kontseptsii teatra ot simvolizma do futurizma. Tragicheskie formy v teatre 20 veka: uchebnoe posobie* [Modernist concepts of the theater from Symbolism to Futurism. Tragic forms in the

theater of the 20th century: course book]. Sankt Petersburg: SPBGATI.

Mark Morris Dance Group official website. (2018). Retrieved from: <http://markmorrisdancegroup.org/the-dance-group/works/Opera/dido-and-aeneas> (date of access: 25.11.2018).

Markova, E.V. (1985). *Sovremennaya zarubezhnaya pantomima* [Contemporary foreign pantomime]. Moscow: Nauka.

McGregor, W. Dido & Aeneas official website. (n.d.). Retrieved from: <http://waynemcgregor.com/productions/dido-and-aeneas> (date of access: 13.10.2018).

Obraztsova, A.G. (1984). *Sintez iskusstv i angliiskaya stsena na rubezhe 19 i 20 vekov* [Synthesis of arts and the English stage at the turn of the 19 and 20 centuries]. Moscow: Nauka.

Royal Opera House official website. (n.d.). Retrieved from: <http://www.roh.org.uk/search?q=dido+and+aeneas> (date of access: 13.10.2018).

Stegmuller, F. (1976). *"Your Isadora": the love story of Isadora Duncan & Gordon Craig*. New York: Vintage Books.

Suritz, E.Ya. (2004). *Balet i tanets v Amerike* [Ballet and dance in America]. Ekaterinburg: Izdatelstvo Ural'skogo universiteta.

Vöhler, M. (2006). Operninszenierung als Choreographie: Dido & Aeneas von Sasha Waltz. *Sonderforschungsbereich 626 (Hrsg.): Grenzgänge der Kunst(wissenschaften): Sasha Waltz'Choreographie Dido & Aeneas*. Berlin:

Freie Universität Berlin. Retrieved from: <http://www.geschkult.fu-berlin.de/e/sfb626/veroeffentlichungen/online/grenzzaenge/aufsaeetze/voehler.pdf> (date of access: 13.10.2018).

Ulrich, A. (2011, September 20). Philharmonia Baroque Orchestra, Mark Morris. *San-Francisco Chronicle*. Retrieved from: <http://www.sfgate.com/entertainment/article/>

Review-Philharmonia-Baroque-Orchestra-Mark-2309000.php#ixzz2BwIokFTZ (date of access: 23.09.2018).

Filmography

Sweete, B.W. (Director). (1995). *Dido and Aeneas*. Canada: The Mark Morris Dance Group.

Waltz, S. (Director). (2005). *Dido and Aeneas: choreographic opera*. Germany: Arthaus Musik.

**FROM GORDON CRAIG TO MARK MORRIS AND SASHA WALTZ:
STAGE DESIGN OF OPERA/BALLET “DIDO AND AENEAS”**

Elena V. Yushkova, PhD, editor of the Russian State Library for Young Adults (Moscow, Russia);
e-mail: elyushkova@yandex.ru

Abstract. The article deals with the impact of the English theatre director Edward Gordon Craig’s innovations in the dance theatre of the end of the 20th to the beginning of the 21st century. We consider one of Craig’s earliest performances in the opera “Dido and Aeneas” by the well-known English composer of the 17th century Henry Purcell. This was first staged in 1900 in London, and we focus on the selected methods and techniques associated with the reforming of theatre language, which were used by choreographers, such as the American Mark Morris and the German Sasha Waltz several decades later. Dance-operas by Morris (staged in 1989 in Belgium), and by Waltz (staged in 2005 in Berlin), despite their completely different approaches to the material, undoubtedly used Craig’s inventions, consciously or unconsciously entering into a dialogue with his experimental performance. Both Morris’s minimalism and Waltz’s baroque abundance stem from English director’s work, although the choreographers do not refer to it directly, since Craig’s innovations have become an inalienable part of theatrical practice in the 20th century.

Comparative analysis allows us to discover how the English director’s ideas aimed at the creation of a theatre based on such components as motion, line, colour and rhythm and of a powerful affect on the audience, similar to how it was in ancient theatre, and how this was successfully realized in the work of postmodern choreographers.

Special attention is paid to the stage design of performances and to the formation of a visual image and atmosphere of the performance

Key words: Henry Purcell, “Dido and Aeneas”, Edward Gordon Craig, Mark Morris, Sasha Waltz.

