

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-135-149
EDN THHGyw
УДК 792.8+793.3:82

К. В. Попова
Российский институт театрального искусства — ГИТИС,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0001-5633-9546

Взаимосвязь литературы и хореографии в балетах Джона Ноймайера «Смерть в Венеции» и «Анна Каренина»

АННОТАЦИЯ

Интерпретация литературных произведений самых разных жанров — важное направление в творчестве балетмейстера Джона Ноймайера. Его постановочная стратегия строится на тщательной работе с литературным текстом. Созданные Ноймайером спектакли — не просто иллюстрации к сюжету первоисточника, в них раскрываются принципиально новые ракурсы адаптации классической литературы в форме балетного спектакля. В статье рассматриваются две постановки: «Смерть в Венеции» (2003) на основе новеллы Т. Манна и «Анна Каренина» (2017) по мотивам романа Л. Н. Толстого. Выбор балетов обусловлен интересом к изучению методов адаптации хореографом литературного текста, не предназначенного авторами для сценического воплощения. Ноймайер приблизил «Смерть в Венеции» к миру балета, перенес деятельность главного героя из литературной сферы в хореографическую, что позволило визуализировать схожие внутренние процессы творчества. Балет «Анна Каренина» был интерпретирован хореографом с точки зрения современной социально-культурной ситуации, что только подчеркнуло вневременные темы Толстого. Анализ взаимосвязи литературной, музыкальной и хореографической основ спектаклей Ноймайера позволил выявить основные приемы его работы с первоисточником, определить особенности художественного мышления хореографа.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Балетный театр, хореография, хореографическая интерпретация, Ноймайер, «Смерть в Венеции», «Анна Каренина».

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-135-149
EDN THHGYYW
УДК 792.8+793.3:82

Kseniia V. Popova
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0001-5633-9546

The interrelation of literature and choreography in the ballets of John Neumeier “Death in Venice” and “Anna Karenina”

ABSTRACT

Interpretation of literary works of various genres is an important direction in the work of choreographer John Neumeier. His staging strategy is based on careful work with the literary text. The performances created by Neumeier are not just an illustration of the original plot, but show new angles of adapting classical literature into the form of a ballet performance. The article studies two of his productions: “Death in Venice” (2003) based on the novella by Thomas Mann and “Anna Karenina” (2017) based on the novel by Leo Tolstoy. The choice of these ballets was determined by the interest in researching the methods of choreographer’s adaptation of the literary texts that were not written to be staged. Neumeier brought “Death in Venice” closer to the world of ballet by the method of transferring the main character’s sphere of activity from literary to choreographic, which made it possible to visualize similar internal processes of creative activity. The ballet “Anna Karenina” was interpreted by the choreographer according to the current socio-cultural situation, which increased the emphasis on eternal themes in Tolstoy’s text. The analysis of the interrelation between the literary, musical and choreographic foundations of Neumeier’s performances makes it possible to reveal the main methods of his work with the literary source, to determine the features of the artistic thinking of the choreographer.

KEYWORDS

Ballet theatre, choreography, choreographic interpretation, Neumeier, “Death in Venice”, “Anna Karenina”.

Синтез искусств в балетном спектакле — первооснова его существования, и определение доминирующего компонента позволяет выявить суть постановочной стратегии хореографа. Так, например, в балетах Дж. Баланчина музыкальная партитура является основой для воплощения мысли балетмейстера; его бессюжетные балеты («Серенада» на музыку П. И. Чайковского, «Хрустальный дворец» на музыку Ж. Бизе, «Драгоценности» на музыку Г. Форе, И. Стравинского, П. И. Чайковского и др.) считаются эталоном синтеза хореографии и музыки. Примеры, когда доминантой постановки становилась живопись, можно разделить на две категории: изобразительное искусство является основой концептуального решения («Триадический балет» в постановке О. Шлеммера, «Парад» в постановке Л. Мясина и художественном оформлении П. Пикассо и др.) или становится импульсом к созданию сюжета на основе произведения художника («Маленькая танцовщица Дега» в постановке П. Бара, «Забывшая земля» в постановке И. Килиана и др.).

Объединение литературы и хореографии привело к созданию таких жанров балетного спектакля, как повествовательный балет и драмбалет. На основе литературных первоисточников были созданы спектакли, ставшие классикой XX века («Ромео и Джульетта» на музыку С. С. Прокофьева в постановке Л. М. Лавровского, «Бахчисарайский фонтан» на музыку Б. В. Асафьева в постановке Р. В. Захарова, «Евгений Онегин» на музыку П. И. Чайковского в постановке Дж. Крэнко и др.). И в настоящее время многие хореографы интерпретируют произведения литературы в своем хореографическом прочтении (Дж. Ноймайер, Б. Я. Эйфман, К. Шпук, Э. Клюг и др.). Таким образом, разнообразие воплощаемых идей в балетном театре раскрывает целый спектр возможностей этого вида искусства.

Творчество Джона Ноймайера, одного из ярких представителей современного балетного театра, отличается широтой его художественного видения и масштабностью создаваемых спектаклей. Синтез искусств в ряде его работ уникален еще и тем, что часто хореограф сам создает балеты в качестве сценографа, художника по костюмам, художника по свету, составителя музыкальной партитуры, автора либретто. Ноймайер является бессменным руководителем труппы Гамбургского балета с 1973 года, за это время балетмейстер поставил там 123 спектакля [1]. Широта его творческого кругозора впечатляет, хореограф воплощает на сцене совершенно разные замыслы, доказывая колоссальные возможности выразительных средств балета. Среди созданных Ноймайером спектаклей можно выделить несколько направлений: классические балеты в новой авторской редакции хореографа («Щелкунчик» (1974), «Иллюзии — как Лебединое озеро» (1976), «Спящая красавица» (1978) и др.); балеты на великие произведения классической музыки («Третья симфония Густава Малера» на музыку Г. Малера (1975), «Страсти по Матфею» на музыку И. С. Баха (1981), «Реквием» на музыку В. А. Моцарта (1992) и др.); балеты на основе литературных произведений («Дама с камелиями» (1978), «Одиссея» (1995), «Анна Каренина» (2017) и др.); балеты-биографии («Нижинский» (2000), «Дузе» (2015) и др.).

Литературная линия его творчества вызывает особый интерес, во-первых, количеством произведений и разнообразием жанров; во-вторых, тем фактом, что Ноймайер имеет степень бакалавра искусств по специальности «английская литература и театр», так что его знания в области литературы позволяют работать с текстами как профессиональному филологу. Примечательно, что все либретто к спектаклям написаны самим хореографом. Чаще всего литературное произведение адаптируется им в форму двухактного сюжетного балета с разделением на картины. Стоит отметить, что Ноймайера привлекал перевод на язык хореографии не только произведений, написанных для сценического воплощения (пьесы У. Шекспира, Г. Ибсена, А. П. Чехова, Т. Уильямса и др.), но и таких жанров, как роман, поэма, сказка, то есть нетеатральных жанров.

Анализ двух балетных спектаклей из литературной линии хореографа — «Смерть в Венеции» (2003) и «Анна Каренина» (2017) — дает возможность раскрыть приемы адаптации литературного текста в форму балетного спектакля. Выбор данных балетов обусловлен тем, что в их основе лежат литературные произведения, не предназначенные для сценического воплощения. Именно они в наибольшей степени позволяют выявить основные приемы работы балетмейстера с текстом, а также механизмы перевода этого текста на язык хореографии и особенности художественного мышления постановщика.

Хореографическое прочтение новеллы Томаса Манна «Смерть в Венеции» на музыку И. С. Баха и Р. Вагнера Ноймайер представил в 2003 году. Это первое обращение балетного театра к инсценировке данного произведения, однако не первое в истории театра музыкального. В 1973 году Бенджамин Бриттен сочинил одноименную оперу, либретто на английском языке написала Мифэнви Пайпер. Интересно, что, по замыслу Бриттена, партии Тадзио, его матери, сестер и друга должны исполнять не певцы, а танцовщики, то есть эти роли предназначены для воплощения на сцене пластическими и хореографическими средствами. В трактовке Ноймайера новелла Манна адаптируется к миру хореографического искусства приемом переноса сферы деятельности главного героя: из писателя Густав фон Ашенбах превращается в хореографа. Ноймайер уже использовал этот прием годом ранее при постановке балета «Чайка» по пьесе А. П. Чехова. Там Тригорин и Треплев стали хореографами, а Аркадина и Заречная — балеринами. Данный прием позволил визуализировать поток сознания, творческие идеи героев, проводя аналогии между литературным и хореографическим мирами.

Спектакль «Смерть в Венеции» состоит из двух актов и десяти картин. В первом — четыре картины: «Слава и творчество» (1), «На грани изнеможения» (2), «Ощущение плавания — Путешествие в Венецию» (3), «Бесшумная встреча — Hôtel des Bains» (4); во втором — шесть: «В Элизиуме — На пляже Лидо» (5), «Дионисийский сон» (6), «Метаморфозы» (7), «Пляска Смерти — Холера в Венеции» (8), «Чистый звук фортепиано: решение и прощание» (9), «Любовь-смерть» (10). Для Ноймайера не принципиальна четкая последовательность событийного ряда (например, шестая и седьмая картины тогда

должны были бы стоять после восьмой), для него важно, следуя замыслу Манна, прочертить путь Густава фон Ашенбаха от жизненной стабильности и дисциплины к потаенному миру желаний и хаоса, постепенно подводящий его к смерти, а также показать противопоставление аполлонического и дионисийского начал в искусстве.

Начало спектакля — работа известного хореографа Ашенбаха над балетом на историческую тему о прусском короле Фридрихе Великом. В новелле Ашенбах думает и работает над литературным произведением об этой исторической личности. Ноймайер достаточно точно передает в хореографии образный мир человека, работающего над сочинением. Для этого он выводит отдельных персонажей, названных «Идеи Ашенбаха», — это пара танцовщиков, которые на протяжении всего спектакля появляются в моменты творческих поисков и озарений главного героя. Пластически Ашенбах показан мастером, создающим симметричные формы и канонические структуры классической хореографии, но вместе с тем он ищет новый почерк своей танцевальной мысли. Его образ в начале спектакля тождественен мысли автора. Как отмечал литературовед В. Днепров, «рассказывая о жизни писателя Ашенбаха, Т. Манн постоянно указывает на преобладание сдерживающих, связывающих, дисциплинирующих сил в его личности» [2]. В балете это сдерживающее начало Ноймайер передает чистыми формами канонов классического танца.

Своеобразным лейтмотивом становится первая хореографическая фраза Ашенбаха, которая в дальнейшем варьируется, а также исполняется другими персонажами (Фридрихом Великим, танцовщиком из «Идей Ашенбаха»). Начиная со свободных волнообразных движений вытянутой перед собой правой рукой и плавным перебором ног на одном месте, Ашенбах переходит в форму классических положений рук и ног: открывает правую руку во вторую позицию, левую — в третью позицию, затем *soutenu* по четвертой позиции в ногах с окончанием в пятую позицию на *plié* и оттуда — *pas glissadé*, поднимается на полупальцы с руками в третьей позиции и делает *jeté* правой ногой вперед с раскрытием рук в стороны, далее — *tour en l'air* с окончанием в позу *croisé*: правая нога вытянута вперед на 45°, левая на *plié*, правая рука перед собой, левая в сторону, кисти *allongé*. Такая простая хореографическая фраза впоследствии усложняется добавлением *pas brisé*, *grand pas jeté en tournant*, быстрой сменой позиций рук и переходом из позы в позу. Ноймайер вводит в эту сцену кордебалет, который вторит движениям Ашенбаха, повторяя их канонами. Ансамблевые сцены контрастируют со сценами, где главный герой остается наедине со своими «идеями», в которых хореографическая форма классического трио и дуэта увлекает оригинальными поддержками и переносами.

После многочисленных неудачных попыток создания нового балета, чувствуя потерю творческих сил, Ашенбах бросает незавершенную работу и отправляется в путешествие, на которое его подталкивает встреча со странником. В тексте Манна между незнакомцем и Ашенбахом не было физического соприкосновения, но, увидев его, герой ощутил желание странствовать:

«...оно возникло как настоящий приступ, обостренный до страсти, даже до обмана чувств» [3, с. 7]. Это событие в спектакле Ноймайера становится точкой перехода из аполлонического начала в дионисийское. Для усиления темы раздвоения мира главного героя хореограф поручил исполнение роли странника двум танцовщикам, одновременно действующим на сцене. Более того, данный прием проходит через весь спектакль Ноймайера: все ключевые персонажи-символы новеллы Манна (странник, гондольер, старик — поддельный юноша, цирюльник, играющий на гитаре актер) представлены в лице двух артистов (на премьере их исполняли братья-близнецы Иржи и Отто Бубеничек). Это позволило постановщику отразить несколько смысловых линий: во-первых, сменяющиеся границы реальности и фантазии в сознании Ашенбаха; во-вторых, персонажи-символы как спутники, сопровождающие главного героя в мир дионисийского хаоса, который постепенно приводит к уходу из жизни.

Ключевой момент — встреча Ашенбаха и юноши Тадзио — намечен только в конце первого действия. Появление юноши происходит на фоне массовой сцены аристократического общества, и Ноймайер намеренно создает атмосферу застывшего времени (исполнители замирают, а потом медленно исчезают), чтобы выделить следующий далее монолог Тадзио. Данный монолог два раза начинается сначала — это дает ощущение, что мы видим не реально происходящее действие, но то, как это представляет себе Ашенбах, очарованный красотой юноши.

Во втором действии чувства Ашенбаха раскрываются перед зрителем и достигают кульминации, хореограф проводит эту линию так, что добивается на сцене еще большего ощущения смешения реальности и мыслей Ашенбаха, как это заложено в тексте Манна, где минимальное количество диалогов уступает место значительным внутренним монологам и сомнениям главного героя. Необходимо отметить, что Ноймайер добивается этого ощущения несколькими приемами:

- распределением одной роли для исполнения двумя артистами;
- добавлением хореографических повторов в сценах;
- созданием музыкальной драматургии из произведений двух композиторов — Баха и Вагнера.

Отдельно стоит сказать о важном хореографическом и смысловом рефрене — танце-воспоминании Ашенбаха-ребенка с матерью. В тексте Манна упоминание о родителях главного героя встречается один раз на первых страницах, когда герой вспоминает о своей семье, о том, что именно чешские корни дали ему «более быструю и чувственную кровь» [3, с. 11]. Для концепции Ноймайера эта деталь стала важной. Впервые танец-воспоминание возникает в минуты сомнений в своей работе, затем повторяется при решении об отпуске, а далее — уже после встречи с юношей. Вдохновленный Ашенбах приближается в мыслях к своей чувственной стороне именно через это хореографическое повторение, но уже исполняя его с Тадзио. Ощущения теплоты, близости и спокойствия передаются в танце через поддержку сына на руках

мамы, но особенно важно символическое положение ребенка, обхватившего маму со спины и свесившего вперед руки и ноги. Также хореографический рефрен важен в первой сцене второго акта — падение на пол Ашенбаха и протягивание ему руки Тадзио, повторяющееся несколько раз, с вариационным развитием дальнейшего хореографического текста, который не только создает впечатление проникновения зрителя в нереализуемые фантазии Ашенбаха, но и размывает границы интеллектуального и эмоционального восприятия этого мира героем.

При постановке спектакля «Смерть в Венеции», как и во многих других своих балетах, хореограф сам выстроил музыкальную драматургию, выбрав произведения И. С. Баха и Р. Вагнера. Стоит отметить, что история создания произведения Т. Манна связана с именем композитора Густава Малера. Писатель отмечал, что известие о смерти композитора, с которым они были знакомы, потрясло и впечатлило его: «Я не только дал моему погибшему оргиастической смертью герою имя великого музыканта, но и позаимствовал для описания его внешности маску Малера» [4, с. 525]. Данный факт связи произведения с личностью австрийского композитора был заимствован режиссером Л. Висконти при интерпретации новеллы Манна в одноименной кинокартине 1971 года. Включив в звуковую партитуру фильма фрагменты из произведений Малера (например, Adagietto из Симфонии № 5), «режиссер стремился к слиянию визуального и аудиального образа героя» [5, с. 204].

Стратегия выбора музыки к балетному спектаклю у Ноймайера строилась исходя из других, не столь очевидных на первый взгляд связей с литературным произведением¹. Пьесы из цикла «Музыкальное приношение» Баха (Musikalisches Opfer BWV 1079), которые хореограф избрал для сопровождения рациональной и холодной стороны жизни Ашенбаха, имеют прямую историческую связь с Фридрихом Великим. Этот цикл был написан композитором на основе музыкальной темы, которую ему предложил сам прусский король. Музыка Вагнера, отражающая в балете наполненные эмоциями и чувствами моменты, отсылает к философским идеям Ницше. Для Ноймайера в составлении музыкальной партитуры важно было не только найти тематически верные произведения, которые бы также создали контрастное звучание заложенных в драматургии граничащих миров, не менее важен для него прием воспроизведения этой музыки в спектакле: она звучит как в оркестровой или фортепианной записи, так и в живом исполнении на музыкальном инструменте по ходу действия. Некоторые произведения Вагнера, написанные для оркестра, переложены для фортепиано (например, музыка пронзительного финального дуэта в балете — фортепианная транскрипция Ф. Листа сцены «Смерть Изольды» из оперы «Тристан и Изольда»

¹ Необходимо отметить, что Малер — один из любимых композиторов Ноймайера: хореограф часто обращался в своих спектаклях к его музыке, создав постановки на симфонии № 3, № 4, № 5, № 6 и другие произведения. Adagietto из Симфонии № 5, ставшее лейтмотивом фильма Висконти 1971 года, обрело хореографическое воплощение в форме *pas de deux* в 1975 году, а в 1989 году Ноймайер поставил Симфонию № 5 полностью. Таким образом, можно предположить, что музыка Малера имела особый смысл для Ноймайера на всем его пути к интерпретации «Смерти в Венеции» Манна.

Р. Вагнера). Этот прием разности звучания и исполнения необходим постановщику спектакля для точности отражения текста Манна, когда эмоциональность описываемых мыслей героя прерывается холодными рассуждениями, и, наоборот, для создания границ личного и масштабного, отображения времени сомнений и решимости действий героя.

О своем видении этого произведения Ноймайер говорил: «Что меня очаровывает в моей интерпретации новеллы Томаса Манна, так это изображение абсолютной любви. Тадзио заставляет Ашенбаха противостоять скрытой части себя. До встречи с Тадзио достоинство, слава и работа, которая принесла ему аристократический титул, значили для Ашенбаха все. Сначала он борется со своими эмоциями, оправдывая свое увлечение юношей чисто эстетическими рассуждениями. В конце концов, он сдается любви, обращаясь к жизни и вызывая свою “Смерть в Венеции”» [6].

Сценография спектакля, созданная художником Питером Шмидтом, визуально подчеркивает концепцию Ноймайера и изображает две стороны жизни героя, как это отражалось и в музыке. Первый акт — преимущественно черные графические рисунки, контрастирующие с белым фоном, — отражение холодного мира дисциплины Ашенбаха; второй акт — меняющиеся задники пастельных и приглушенно разноцветных тонов — мир чувств и красоты, в который попал герой. Костюмы к спектаклю разрабатывались Ноймайером и Шмидтом в соавторстве.

Балет «Смерть в Венеции» и в настоящее время стоит в репертуаре Гамбургского балета. В одной из рецензий подчеркивается: «Произведение Джона Ноймайера удивительно “аутентичное”, созвучное тексту новеллы Томаса Манна, в котором в пластике воплощен мерный ритм повествования. Танцевальный рассказ также неспешен, лексические обороты его героев столь же замысловаты и кажутся точным отражением манновского слога» [7, с. 15]. Таким образом, данная интерпретация литературного первоисточника на балетной сцене органично вошла в ряд авторских прочтений мировой литературы.

Интерпретация Ноймайером романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина» на музыку П. И. Чайковского, А. Шнитке, К. Стивенса (Ю. Ислама) была представлена Гамбургским балетом в 2017 году. В отличие от новеллы Манна, это произведение значительнее по масштабу повествования и количеству переплетенных в сюжете линий. Также стоит отметить, что роман, признанный мировой классикой, написан на русском языке и является фактом русской культуры. Таким образом, исходные данные для работы над адаптацией произведения Толстого на гамбургской балетной сцене значительно отличались от интерпретации немецкоязычного текста Манна.

Ноймайер уже обращался к произведениям русских классиков: балетмейстер поставил балеты «Чайка» по пьесе А. П. Чехова в 2003 году и «Татьяна» по роману в стихах А. С. Пушкина в 2014 году. Можно сказать, что обращение к роману Толстого продолжает линию интерпретации русской литературы в творчестве хореографа. Однако постановка балета «Анна Каренина» также входит в широкий ряд балетных спектаклей, в основе которых лежит

это произведение. Первый балет по роману Толстого был поставлен в Большом театре в 1972 году. Композитор Р. К. Щедрин написал музыкальную партитуру, Б. А. Львов-Анохин создал либретто, Н. И. Рыженко, В. В. Смирнов-Голованов и М. М. Плисецкая поставили хореографию. Именно этот спектакль показал балетному миру возможность адаптации романа в форму балета, и со временем сюжет «Анны Карениной» стал одной из самых популярных литературных первооснов для хореографического прочтения. Львов-Анохин отмечал в своей статье к премьере балета: «Внимательно перечитывая “Анну Каренину”, можно обнаружить, что могучий реализм Толстого становится “реализмом, отточенным до символа” (выражение Вл. И. Немировича-Данченко), а это уже область, доступная поэтике хореографического искусства» [8, с. 136].

Уже только в XXI веке «премьеры балетов на данный сюжет состоялись в балетных театрах Дании, Литвы, Финляндии, Эстонии, Польши, Германии, Италии, США и России» [9, с. 70], их авторы — такие хореографы, как А. Ратманский, Б. Я. Эйфман, Т. Каск, К. Шпук, Ю. Посохов, М. Кеслер. Стоит отметить, что тенденция постановок данных балетных спектаклей по Толстому имеет единую направленность в том, что все балетмейстеры в большей или меньшей степени пытались воссоздать историческую эпоху романа. Ноймайер решил уйти от этой традиции постановки «Анны Карениной» в условно историческом стиле. Его спектакль отражает переосмысление текста Толстого с точки зрения современной социально-культурной ситуации. Можно провести аналогию между интерпретациями литературного произведения в балете и в кинематографе, где также существуют как классические традиции адаптации текста, так и выходы за пределы установленных шаблонов. В одном из исследований об адаптации русской классики на постсоветском экране филолог и культуролог Людмила Федорова отметила: «Классическая адаптация — это именно экранизация, рассчитанная на узнавание текста и обладающая особым типом образности. Она предполагает общую реалистичность стиля, создающие атмосферу характерные материальные признаки прошлого и в целом “прозрачность режиссера”, воспроизводящего традиционные способы рецепции текста» [10, с. 9–10]. Новое прочтение, напротив, не ограничивается рамками изображения эпохи, а возвращается к тексту как таковому, к прочтению заложенных в нем смыслов с учетом изменившегося опыта понимания современного зрителя. Именно это возвращение к тексту лежит в основе хореографической интерпретации Ноймайера.

Воплощая на сцене роман Л. Н. Толстого «Анна Каренина», постановщик охарактеризовал его как «балет по мотивам», что дало ему большую свободу в авторском прочтении первоисточника. По замыслу Ноймайера, для того чтобы подчеркнуть вневременность описанных у Толстого конфликтов и внутренних переживаний персонажей, их действий, мыслей и чувств, сюжет был перенесен в современность (Анна Каренина представлена как жена известного политика, Алексей Вронский — успешный спортсмен и т. д.). Постановщик признался, что объемный роман Толстого его поразил, его «заворожили не только главные герои и структура повествования, но и удивительное



Фото 1. Сцена из спектакля «Анна Каренина» в постановке Джона Ноймайера. Анна Каренина — Светлана Захарова, Вронский — Денис Родькин. Фото: Дамир Юсупов / Большой театр России / Scene from “Anna Karenina” by John Neumeier. Anna Karenina — Svetlana Zakharova, Vronsky — Denis Rodkin. Photo by Damir Yusupov / Bolsboi Theatre of Russia

структура написания либретто с точным указанием выбранных музыкальных произведений позволяет определить, что первый акт состоит из тринадцати картин, а второй — из семи. Насыщенный событиями первый акт пересказывает большую часть романа. Второй акт начинается уже с поездки Анны и Вронского в Италию. Интересно то, что, следуя за текстом Толстого, хореограф не завершает спектакль смертью Анны, как это происходит, например, в популярных постановках Ратманского и Эйфмана, но показывает дальнейший ход жизни: Лёвин и Китти символизируют надежду на существование истинного семейного счастья без трагедий.

Хореографический текст, основанный на лексике классического танца, постоянно отклоняется в сторону более свободного и эмоционального существования исполнителей на сцене. В основе структуры балета — чередование больших ансамблей со множеством дуэтов, причем как развернутой формы (три ключевых дуэта Анны и Вронского, см. фото 1), так и краткого изложения (Анна и Каренин, Долли и Стива, Лёвин и Китти, Вронский и Мужик, Анна и Мужик, Анна и Сережа, Каренин и Лидия Ивановна, Вронский и Княжна Сорокина). Все

многообразие переплетенных между собой тематических линий» [11, с. 58]. Ноймайеру было важно сделать сценическую адаптацию произведения масштабно, уйдя от традиционного решения построения сюжета только на линии непростых взаимоотношений Каренина, Анны и Вронского (например, в постановках Ратманского, Эйфмана) или на акцентировке психологического состояния главной героини (как в постановках Каска, Кеслер). В спектакле Гамбургского балета хореографом была предложена разработка трех основных линий взаимоотношений: Каренин, Анна и Вронский; Долли и Стива; Китти и Лёвин. Исследователь спектакля Д. Е. Хохлова отмечала, что «центром концепции Ноймайера становится “семья” как понятие обобщенное» [12, с. 121]. Таким образом, постановщик стремился к раскрытию важной темы романа, затрагивающей проблемы семейной жизни, и подчеркивал их актуальность в современном обществе.

Балет «Анна Каренина» состоит из двух актов. В отличие от либретто «Смерти в Венеции», здесь нет определяющего наименования каждой картины, однако

дуэты изобилуют высокими поддержками в неоклассическом стиле, а также сложными акробатическими элементами.

Важным структурным элементом балета также является монолог. Стоит отметить, что танцевальный монолог в спектакле появляется у нескольких персонажей. Это не только говорит о разработке линий действующих лиц романа в раскрытии во взаимоотношениях с другими, но и акцентирует важность их личных психологических переживаний. Так, Анна исполняет монолог во второй сцене первого акта и предпоследней сцене второго акта; у Лёвина самый большой в спектакле монолог в первом акте; у Китти два противоположных друг другу по стилю и настроению монолога в первом акте; у Вронского есть небольшой монолог в первом акте; у Сережи один монолог во втором акте. насыщенный подробным описанием внутренних психологических переживаний героев, а также внешних проявлений эмоционального состояния, текст Толстого отражается в хореографии Ноймайера с большой тщательностью. Ведь для него танец — это прежде всего эмоция, поэтому в хореографии каждого персонажа нет ни одного лишнего жеста или взгляда, все направлено на раскрытие образов и взаимоотношений.

Важной символической фигурой, пронизывающей все повествование, Ноймайер делает образ Мужика (станционного рабочего), который в начале романа погибает под поездом. Хореографически этот ключевой образ-символ раскрывается как в сольных выходах внутри массовых сцен, так и в дуэтах с Анной (фото 2) и даже в дуэте с Вронским. Как и в первоисточнике, станционный рабочий символизирует предвестие гибели, преследующее героиню во снах; для постановщика важно было выделить и закрепить этот образ на протяжении всего спектакля. Такой прием усиления роли эпизодного персонажа является характерным для Ноймайера и используется во многих спектаклях, в том числе в «Смерти в Венеции».

Ноймайер создавал спектакль «Анна Каренина» как автор либретто, хореограф-постановщик, сценограф, художник по костюмам и автор концепции светового оформления. Исключением стала только разработка костюмов для образа Анны, которую осуществил дизайнер Альберт Краймлер.

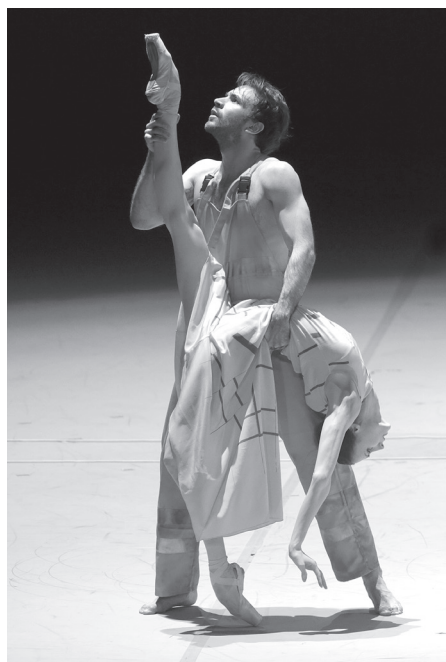


Фото 2. Сцена из спектакля «Анна Каренина» в постановке Джона Ноймайера. Анна Каренина — Светлана Захарова, Мужик — Эрик Сволкин. Фото: Дамир Юсупов / Большой театр России / Scene from “Anna Karenina” by John Neumeier. Anna Karenina — Svetlana Zakharova, The guy — is Eric Svolkin. Photo by Damir Yusupov / Bolshoi Theatre of Russia

Данное решение постановщика позволило зрителям «почувствовать разницу между вкусом, с которым Анна выбирает одежду, и костюмами остальных персонажей» [11, с. 66].

Музыка балета была составлена из произведений П. И. Чайковского, А. Шнитке и современного композитора К. Стивенса (Ю. Ислама). Такая контрастность в выборе была необходима Ноймайеру для обозначения трех музыкальных пластов: музыка Чайковского отражает внешнее, напоминает о мире и обществе исторического времени; музыка Шнитке отражает эмоциональное напряжение и конфликты в жизни героев, иррациональность и подсознательное; музыка Стивенса (Ислама) отражает мир Лёвина, чей образ акцентирован и показан в развитии, и его поиск истинного смысла жизни.

На протяжении спектакля место действия меняется двадцать два раза, в чем проявляется используемый постановщиком кинематографический прием монтажа эпизодов. Пространство всех сцен балета структурируют несколько белых блоков из тонкой фанеры, которые динамично передвигаются по сцене. Дополнительно по ходу действия в интерьеры добавляются важные детали и бытовые предметы. Одно из главных решений в оформлении спектакля заключается в том, что «минималистичное и непрерывно трансформирующееся оформление балета Ноймайер насыщает образами-символами, составляющими целую семантическую “головоломку”» [13, с. 47]. К таким образам-символам относятся: дверь, стул, мешок, кровать, подушка, игрушечный паровоз на железной дороге. Можно сказать, что художественное оформление усиливает идейную концепцию спектакля, переходя от иллюстративности к символической наполненности.

Балет «Анна Каренина» в постановке Ноймайера уникален в масштабе охвата смысловых линий произведения, в количестве выделенных действующих персонажей и в том, как современно и актуально прочитаны заявленные в романе темы. Этот спектакль в 2018 году также был перенесен в репертуар Большого театра и Национального балета Канады. Примечательно, что балет был удостоен развернутой статьи писателя и литературоведа Павла Басинского, который высоко оценил спектакль: «Ноймайеру удалось то, что не удавалось ни одному кинорежиссеру и без чего роман Толстого невозможно понять. Он “уравнял в правах” Каренину и Лёвина, сделав обоих равноправными центральными фигурами, что и является главным смыслом романа, а вернее, двух романов, которые соединяются в один свод» [14].

Таким образом, рассмотренные в данной статье балеты Ноймайера «Смерть в Венеции» и «Анна Каренина», в основе которых лежат литературные произведения, не предназначенные авторами для сценического воплощения, позволяют выявить особенности взаимосвязи литературы и хореографии, а также основные приемы работы хореографа с текстом. Как показал анализ спектаклей, Ноймайер достаточно свободно обращается с текстами писателей и перенос действия в современный мир направлен на выявление увиденных им ассоциативных связей прошлого и настоящего. Однако это не идет вразрез с замыслом авторов, а, наоборот, усиливает актуальность заложенных

в произведениях тем, заявляет о вневременном существовании многих конфликтов, поступков, чувств и мыслей персонажей. Для него интерпретация литературного произведения является не просто иллюстрацией сюжетной фабулы первоисточника, но попыткой проникнуть в глубину замысла, разглядеть и подчеркнуть наиболее важные детали, психологию персонажей, уловить подтекст и выразить языком хореографии все тонкости авторского стиля.

Одной из главных особенностей работы Ноймайера с литературным текстом является его внимание к деталям. Это проявляется в нескольких аспектах. Во-первых, однажды упомянутый в тексте персонаж может появляться в спектакле в нескольких сценах, это позволяет хореографу ярче выразить найденную им в произведении смысловую или психологическую линию действия главных героев (например, образ матери в «Смерти в Венеции», образ Мужика в «Анне Карениной»). Во-вторых, прописанные автором детали одежды, предметов приобретают в его сценическом воплощении материальные черты и наполняются определенным символическим смыслом.

Важную роль в адаптации литературного текста в хореографический спектакль занимает работа постановщика над созданием музыкальной драматургии. Ноймайер сочетает несколько приемов. Так, например, он использует музыку композиторов разных эпох в одном спектакле, чтобы выделить контрастные по своему существу действенные или психологические линии: в балете «Смерть в Венеции» музыка И. С. Баха отражает рациональный мир главного героя, а музыка Р. Вагнера раскрывает мир эмоций и чувств; в балете «Анна Каренина» сцены жизни в обществе и образ исторической эпохи связаны с музыкой П. И. Чайковского, психологическое и эмоциональное напряжение выражает музыка А. Шнитке, современные композиции К. Стивенса (Ю. Ислама) определяют музыкальную характеристику мира Лёвина. Прием разного звукоизвлечения, использованный в «Смерти в Венеции», позволил постановщику передать ощущение границ личных переживаний главного героя и окружающего его меняющегося мира.

Что касается хореографии в данных балетах, то стоит отметить тщательность подбора выразительных приемов: основываясь на классическом танце как первооснове своей хореографической мысли Ноймайер уделяет большое внимание правде эмоционального существования исполнителей на сцене. Следуя за литературным текстом, где подробно описаны переживания и чувства персонажей, хореограф создавал насыщенные психологическими нюансами монологи, дуэты, трио, в которых каждое движение направлено на достоверное раскрытие образов.

В целом можно сказать, что, рожденные в рамках традиционной многоактной формы, эти постановки демонстрируют уникальную взаимосвязь литературы и хореографии в творчестве Ноймайера. Обратившись к литературным жанрам, не предназначенным для сценического воплощения, хореограф адаптирует их в форму спектакля как с учетом мельчайших деталей, прописанных в текстах писателей, так и с ощущением свободы соавторства. Это определяет оригинальность их хореографического прочтения. Исследование таких

спектаклей открывает многогранный талант одного из ярких хореографов современности с новых ракурсов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ballets by John Neumeier in Hamburg since 1973 // Hamburg Ballett John Neumeier — Repertory since 1973. URL: <https://www.hamburgballett.de/en/geschichte/repertoire.php> (дата обращения: 14.02.2022).
2. Днепров В. Поворот в мировоззрении Томаса Манна // Вопросы литературы. 1960. № 8. URL: <https://voplit.ru/article/povorot-v-mirovozzrenii-tomasa-manna/> (дата обращения: 19.04.2023).
3. Манн Т. Смерть в Венеции: новеллы. М.: Захаров, 2007. — 512 с.
4. Манн Т. Предисловие к папке с иллюстрациями // Густав Малер. Письма. Воспоминания. М.: Музыка, 1968. — 607 с.
5. Москвина Е. В. Дионисийская и аполлонийская звуковая партитура в «Смерти в Венеции» Томаса Манна и Лукино Висконти // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2017. № 6. С. 199–208.
6. Neumeier J. Death in Venice. URL: <https://www.hamburgballett.de/en/schedule/event.php?AuffNr=193251> (дата обращения: 17.02.2022).
7. Федорченко О. Мужчины нелегкого поведения // Коммерсантъ. 2012. 13 ноября. № 214. С. 15
8. Львов-Анохин Б. «Анна Каренина» // Большой театр СССР. Выпуск 2. 1970–1971, 1971–1972. М.: Советский композитор, 1976. — 472 с.
9. Попова К. В. Хореографическая интерпретация произведений русской классической литературы зарубежными хореографами в XXI веке // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2022. № 4. С. 64–80.
10. Федорова Л. Адаптация как симптом. Русская классика на постсоветском экране. М.: Новое литературное обозрение, 2022. — 229 с.
11. Анна Каренина: буклет к премьере. Государственный академический Большой театр России / ред.-сост. А. Галайда. М.: Театралис, 2020. — 120 с.
12. Хохлова Д. Е. Балет Джона Ноймайера «Анна Каренина». К вопросу хореографической интерпретации хрестоматийного первоисточника // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 2. С. 117–127.
13. Хохлова Д. Е. Сценография балета Дж. Ноймайера «Анна Каренина»: художественные аспекты авторской трактовки литературного первоисточника // Человек и культура. 2021. № 4. С. 47–58.
14. Басинский П. Басинский: Ноймайеру удалось «уравнять в правах» Анну Каренину и Лёвина // Российская газета. 2021. 22 ноября. № 264 (8615). URL: <https://rg.ru/2021/11/22/basinskij-nojmajeru-udalos-uravniat-v-pravah-annu-kareninu-i-levina.html> (дата обращения: 19.04.2023).

REFERENCES

1. Ballets by John Neumeier in Hamburg since 1973. Available from: Hamburg Ballett John Neumeier — Repertory since 1973. URL: <https://www.hamburgballett.de/en/geschichte/repertoire.php> (Accessed 14th February 2022).
2. Dneprov V. *Povorot v mirovozzrenii Tomasa Manna* [A turn in the worldview of Thomas Mann]. *Voprosy literatury*. 1960, no. 8. Available from: <https://voplit.ru/article/povorot-v-mirovozzrenii-tomasa-manna/> (Accessed 19th April 2023).
3. Mann T. *Smert' v Venetsii: novelly* [Death in Venice: Novels]. Moscow: Zakharov Publ., 2007. 512 p.
4. Mann T. *Predislovije k papke s illyustratsijami* [Preface to the folder with illustrations]. In: Gustav Mahler. Letters. Memories. Moscow: Muzyka, 1968. 607 p.
5. Moskvin E. V. *Dionisijskaja i apolloniskaja zvukovaja partitura v "Smerti v Venetsii" Tomasa Manna i Lukino Viskonti* [Dionysian and Apollonian sound score in "Death in Venice" by Thomas Mann and Luchino Visconti]. *Vestnik of Lobachevsky University of Nizhni Novgorod*. 2017, no. 6, pp. 199–208.
6. Neumeier J. Death In Venice. Available from: <https://www.hamburgballett.de/en/schedule/event.php?AuffNr=193251> (Accessed 17th February 2022).

7. Fedorchenko O. *Muzhchiny nelegkogo povedeniya* [Men not of easy virtue]. *Kommersant*. 2012, November 13, no. 214, p. 15.
8. Lvov-Anokhin B. "Anna Karenina". In: *Bol'shoy teatr SSSR. Vypusk 2. 1970–1971, 1971–1972 gg.* [Bolshoi Theatre of the USSR. Iss. 2. 1970–1971, 1971–1972]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1976. 472 p.
9. Popova K. V. *Khoreograficheskaja interpretatsija proizvedenij russkoj klassicheskoj literatury zarubezhnymi baletmeysterami v 21 veke* [Choreographic interpretation of works of Russian classical literature by foreign choreographers in the 21st century]. *Bulletin of Vaganova Ballet Academy*. 2022, no. 4, pp. 64–80.
10. Fedorova L. *Adaptatsija kak simptom. Russkaja klassika na postsovetском ekrane* [Adaptation as a symptom. Russian classics on the post-Soviet screen]. Moscow: Nonoye literaturnoye obozreniye, 2022. 229 p.
11. Anna Karenina: *buklet k premjere. Gosudarstvennyj akademicheskij Bol'shoy teatr Rossii* [Anna Karenina. Booklet for the premiere. State Academic Bolshoi Theatre of Russia]. Ed. by A. Galayda. Moscow: Teatralis, 2020. 120 p.
12. Khokhlova D. E. *Balet John Neumeier "Anna Karenina". K voprosu khoreograficheskoy interpretatsii khrestomatijnogo pervoistochnika* [John Neumeier's ballet "Anna Karenina". On the issue of choreography interpretation of textbook source]. *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka* [Theatre. Fine Arts. Cinema. Music]. 2019, no. 2, pp. 117–127.
13. Khokhlova D. E. *Stsenografiya baleta J. Neumeier "Anna Karenina": khudozhestvennyye aspekty avtorskoj traktovki literaturnogo pervoistochnika* [Scenography of the ballet by J. Neumeier "Anna Karenina": artistic aspects of the author's interpretation of the literary source]. *Chelovek i kultura*. 2021, no. 4, pp. 47–58.
14. Basinsky P. *Basinskiy: Neumeieru udalos' "uravn'at' v pravakh" Annu Kareninu i Levina* [Basinsky: Neumeier managed to "equalize" Anna Karenina and Levin]. Available from: *Rossiyskaya gazeta*. 2021, November 22, no. 264 (8615). URL: <https://rg.ru/2021/11/22/basinskiy-nojmajeru-udalos-uravnjat-v-pravah-annu-kareninu-i-levina.html> (Accessed 19th April 2023).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Попова Ксения Владимировна — ассистент кафедры хореографии Российского института театрального искусства — ГИТИС.

E-mail: ballet@gitis.net

ORCID: 0000-0001-5633-9546

ABOUT THE AUTHOR

Kseniia V. Popova — Assistant of Choreography Department of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: ballet@gitis.net

ORCID: 0000-0001-5633-9546

Статья поступила в редакцию: 03.06.2022

Отредактирована: 30.04.2023

Принята к публикации: 10.05.2023

Received: 03.06.2022

Revised: 30.04.2023

Accepted: 10.05.2023

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Попова К. В. Взаимосвязь литературы и хореографии в балетах Джона Ноймайера «Смерть в Венеции» и «Анна Каренина» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 2. С. 135–149.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-135-149

EDN THHGYY

FOR CITATION

Popova K. V. The interrelation of literature and choreography in the ballets of John Neumeier "Death in Venice" and "Anna Karenina". *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2023, no. 2, pp. 135–149.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-135-149

EDN THHGYY