

УДК 792.8

ББК 85.335.423

Кондратова Полина Андреевна

Аспирант, кафедра балетоведения, Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, 191023, Россия, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, 2
ORCID ID: 0009-0002-5346-4987
pollykondratova960@mail.ru

Ключевые слова: Дж. Ноймайер, Страсти по Матфею, пассионы И.С. Баха, христианские сюжеты, хореографическое воплощение Евангелия

Кондратова Полина Андреевна

«Страсти по Матфею» Дж. Ноймайера: хореографическое воплощение пассиона И.С. Баха



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2026-1-378-397

Для цит.: Кондратова П.А. «Страсти по Матфею»

Дж. Ноймайера: хореографическое воплощение пассиона И.С. Баха // Художественная культура. 2026. № 1. С. 378–397.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2026-1-378-397>.

For cit.: Kondratova P.A. *St Matthew Passion* by J. Neumeier: Choreographic Embodiment of J.S. Bach's Oratorio. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2026, no. 1, pp. 378–397.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2026-1-378-397>. (In Russian)

Kondratova Polina A.

PhD Student, Department of Ballet Studies, A. Ya. Vaganova Academy of Russian Ballet, 2 Zodchego Rossi Str., St. Petersburg, 191023, Russia
ORCID ID: 0009-0002-5346-4987
pollykondratova960@mail.ru

Keywords: J. Neumeier, St Matthew Passion, J.S. Bach's oratorio, Passion, choreographic embodiment of the Gospel

Kondratova Polina A.

St Matthew Passion by J. Neumeier: Choreographic Embodiment of J.S. Bach's Oratorio

Аннотация. «Страсти по Матфею» (1981) — одно из самых важных и знаковых творений Джона Ноймайера, представляющее собой ожившую фреску новозаветной истории. В данной статье предпринята попытка выявить характер хореографической интерпретации трехчасового пассиона Иоганна Себастьяна Баха в постановке немецкого хореографа. Согласно концепции спектакля, события Страстной недели переплетались с современностью: в одной вселенной существовали и действующие лица Евангелия, и свидетели, наблюдавшие за происходящим сквозь тысячелетия. Одинаковые костюмы и выстроенное в два яруса сценическое пространство отвечали задумке автора. В поисках способов воплощения евангельского сюжета хореограф прибегал как к конкретной иллюстрации определенных сцен, так и к образным метафорам, нашедшим свое отражение в действенном танце. Хореография была наполнена символами и говорящими жестами, несшими особую смысловую нагрузку. А благодаря сложной корреляции между несколькими пластами — хореографией, музыкой и либретто Пикандера — характеры героев раскрывались более подробно, с психологических позиций, а повествование становилось насыщеннее и драматичнее. «Страсти» Дж. Ноймайера — многослойное полотно, требующее детального рассмотрения.

Abstract. *St Matthew Passion* (1981) is one of John Neumeier's most important and iconic works representing a 'living' fresco of the New Testament story. In this article, the author attempts to explore the choreographic interpretation of Johann Sebastian Bach's three-hour Passion as realized by the German choreographer. According to the concept of the ballet, the events of Holy Week are intertwined with contemporary life: both the characters from the Gospel and witnesses who have watched the course of history through the millennia coexist in the same universe. The identical costumes and the two-tiered stage space correspond to the author's vision. In his search for the ways to depict the Gospel story, the choreographer employed both specific illustrations of certain scenes and metaphors that were reflected in the ballet d'action. The choreography is filled with symbols and expressive gestures that carry significant meaning. Thanks to the complex interplay between several layers — the choreography, the music, and Picander's libretto — the characters are revealed in greater detail from a psychological perspective, and the narrative becomes more intense and dramatic. J. Neumeier's *St Matthew Passion* is a multi-layered work that requires detailed consideration.

Введение

Гамбургский балет под руководством Джона Ноймайера (John Neumeier, род. 1939) обогатился значительным количеством спектаклей, различающихся по жанрам, музыкальному подбору и темам. Важную часть репертуара, наравне с редакциями классического наследия, авторскими концепциями, танцсимфониями, составили постановки «духовного» содержания. Ранее ни один балетмейстер не обращался к религиозной тематике в таком масштабе, как Дж. Ноймайер. «В его лице, убежденного христианина, танцовщика и хореографа, мы видим художника, который способен убедительно сочетать силу своей веры с театром, — причем самым успешным образом» [Hughes, 2004, s. 14].

Впервые хореограф воплотил на сцене библейский сюжет еще будучи студентом Маркетт-Университета в своем родном городе Милуоки (США), где по инициативе профессора колледжа, священника-иезуита Дж. Уолша инсценировал «Игры Ковентри» (*Ludus Coventriae*, 1961), выступив в качестве хореографа, художника по костюмам и исполнителя нескольких ролей. Серия средневековых религиозных пьес послужила почвой для дальнейших постановок уже зрелого периода творчества: «Тишина» (*Die Stille*, 1975), «Легенда об Иосифе» (*Josephs Legende*, 1977), «Страсти по Матфею» (*Matthäus-Passion*, 1981), «Магнификат» (*Magnificat*, 1987), «Реквием» (*Requiem*, 1991), «Мессия» (*Messias*, 1999), «Рождественская оратория» (*Christmas Oratorio*, 2007, 2013), *Dona Nobis Pacem* (2022).

Особое место в перечисленном ряду заняли «Страсти по Матфею» на музыку Иоганна Себастьяна Баха, воплощенные в полном объеме и ставшие одним из самых важных и знаковых произведений хореографа. Ни один спектакль прежде не требовал столько концентрации, отдачи и невероятной интенсивности репетиций и сотрудничества с артистами. На протяжении практически четверти века хореограф был одним из исполнителей роли Христа, выступая «одновременно и творцом, и творением» [Neumeier, 1983, s. 82].

Его предшественники уже использовали музыку «Страстей по Матфею» И.С. Баха, однако фрагментарно — Дж. Баланчин в балете

«Распятие Христа» (*The Crucifixion of Christ*, 1943) и один из пионеров современного танца Ч. Вейдман в своих «Страстях по Матфею» (*St. Matthew Passion*, 1973). Ноймайер, в свою очередь, инсценировал трехчасовой пассион без единой купюры. Его идею с энтузиазмом поддержал музыкальный руководитель Гамбургской церкви Святого Михаила Г. Йена. Он воспринял «весь балетный спектакль как утверждение и усиление музыки [Баха. — П.К.]» [Günter, 2016, s. 18]. 25 августа 1980 года началась репетиционная работа. За короткий срок, практически за два с половиной месяца, сначала в качестве эксперимента хореограф создал сокращенную версию под названием «Эскизы к “Страстям по Матфею”», которая была исполнена 13 ноября этого же года в церкви Святого Михаила. До показа данная задумка вызвала бурные споры, сопровождающиеся такими язвительным комментарием, как «Бах — босиком» [цит. по: Rieckhoff, 2023/2024, s. 17] и «Танец вокруг золотой кафедры» [цит. по: Rieckhoff, 2023/2024, s. 17]. Однако после представления Дж. Ноймайер доказал обратное. Публика пребывала, как рассказывал епископ К. Ферс, в совершенном восторге. По его воспоминаниям, «язык (хореографический язык) боли, также боли мира в одной (образной) композиции с музыкой, что придает этой боли большую конкретность и зримость, нежели при ее выражении просто в слове, обязывая каждого отдельного человека неизбежно ощутить ее» [цит. по: Горбачевич, 2024]. Успешная «проба пера» побудила хореографа к осуществлению всего спектакля. Премьера состоялась 25 июня 1981 года в Гамбургской Штатсопера, но в большинстве случаев балет, который с тех пор никогда не уходил из репертуара, показывается в церкви Святого Михаила.

Труппа Гамбургского балета гастролировала со «Страстями по Матфею» по многим странам мира. В Россию спектакль попал в 2017 году и был показан в честь 500-летия Реформации на сцене Концертного зала имени П.И. Чайковского (Москва). Рецензент А. Фирер тогда назвал спектакль «беспрецедентной московской сенсацией» [Фирер, 2017, с. 50]. Почему спектакль производил сильнейшее впечатление и сумел сохранить свою актуальность на протяжении нескольких десятилетий, разберем в данной статье, выявив характер хореографической интерпретации пассиона И.С. Баха в постановке Ноймайера.

Подход Дж. Ноймайера к «Страстям по Матфею» И.С. Баха

Хореографическое воплощение
«Страстей по Матфею» кажется
оправданным только в том случае,
если оно придаст произведению
новое, уникальное звучание
[Neumeier, 1983, s. 22].

Пассионы (от лат. *passio* — «страсти»), являясь традиционным и национально характерным жанром немецко-евангелической духовной музыки, возникли из народных действ, разыгрывавшихся в дни страстной седмицы на сюжеты, связанные с легендой о страданиях и смерти Христовой [Розеншильд, 1978, с. 444–445]. На протяжении многовековой истории своего становления пассионы постепенно приобретали бóльшую свободу в своем воплощении, пройдя путь от литургических чтений до «близкой к опере персонифицированной драмы» [Рау, 2013, с. 89]. Строгость церковных канонов сменялась вольным переложением евангельского текста, расширением выразительных средств и включением авторских размышлений, переводящих пассионы в возвышенно-философский план. Расцвет жанра, как считается, приходится на XVIII век. Именно тогда были созданы монументальные ораториальные произведения, лучшие образцы жанра: «Страсти по Иоанну» (JP, либретто — неизвестный автор, 1723) и «Страсти по Матфею» (MP, либретто — Пикандер, 1729) И.С. Баха⁽¹⁾ [Рау, 2013, с. 88–89]. Колоссальные по своему масштабу (первый состоит из 68, второй — из 78 номеров) сочинения совмещают в себе и драматический аспект, и эпические полотна, и многообразную палитру лирических оттенков. В речитативах обычно описываются события Страстной недели, в хорах и хорах дается эмоциональный отклик на происходящее, в ариях — созерцательные отступления. Композитор в своих пассионах, по мнению М.С. Друскина, «не столько рассказывает о произошедшей драме, — хотя с большим размахом живописует ход действия, сколько с огромной душевной болью воплощает чувства,

вызванные человеческой несправедливостью, и, сострадая, размышляет о смерти и жертве искупления» [Друскин, 1972, с. 8]. Однако, как продолжает музыковед, «MP — качественно иное, нежели JP, решение, более лиричное и одновременно более сложное в сочетании разных пластов “действия”» [Друскин, 1972, с. 18]. Думается, именно глубокая человеческая эссенция, осязаемая в образно-выразительных аффектах «Страстей по Матфею», однажды завороживала Дж. Ноймайера и нашла спустя время свое отражение в его балете.

Исходя из многоплановой структуры пассиона, хореограф сформировал в спектакле как внешнее, так и внутреннее действие. Основой для постановщика оставался текст либретто, за которым он следовал, показывая Тайную вечерю, моление Иисуса в Гефсиманском саду, предательство Иуды, допрос Иисуса, отречение Петра и его раскаяние, самоубийство Иуды, шествие на Голгофу и смерть Иисуса. Вместе с тем, подчеркивает критик А. Киссельгофф (A. Kisselgoff): «Чувство драматизма никогда не покидало его [хореографа. — П.К.], и его восприимчивость к эмоциям, выраженным в этом пересказе последних дней Христа, всегда была очевидна» [Kisselgoff, 1983, p. 9].

«Театр в театре»

В постановке Дж. Ноймайера участвовала большая часть труппы — сорок один танцовщик. Данное число выбрано не случайно: если пронумеровать буквы английского алфавита ($a=1, b=2, c=3$) и сложить их вместе, то для сокращенной версии «Bach» получится «14», а для «J.S. Bach» — «41» ($j=9, s=18, b=2, a=1, c=3, h=8; b+a+c+h=14, j+s+b+a+c+h=41$) [Neumeier, 1983, s. 21].

Активное включение артистов в работу содействовало созданию балета. Нередко хореографическая мысль рождалась в процессе групповых импровизаций: исполнителям требовалось давать реакцию на произошедшее с позиций собственного опыта. В программке действующие лица не прописывались: любой мог оказаться на том или ином месте. Каждый проживал свою историю, связывая события Страстной недели с конкретными жизненными ситуациями — томлением, встречей с кумиром, предательством, насилием. «Это дает им [танцовщикам. — П.К.] возможность лично ощутить, что значит быть

(1) Бах создал также «Страсти по Марку» (1731), однако сохранилось только либретто, партитура была утеряна.

частью этого уникального *Gesamtkunstwerk*» [Rieckhoff, 2015/2016, s. 12], — пишет Й. Рикхофф (J. Rieckhoff).

Хореограф в своем балете подошел к обрисовке характеров евангельских персонажей с психологических позиций. Для него был важен каждый взгляд и ценна едва заметная нюансировка движений, проявляющаяся то в наклоне головы, то в ниспадающей руке. Он стремился в танце уловить натуру человека, постоянно мечущегося, сомневающегося и совершающего ошибки. Постановщику казалось, что идея психодрамы — одного из методов психотерапии, согласно которому пациент разыгрывал случаи из прошлого, была созвучна его «Страстям», где стирались границы между театральным и личным [Neumeier, 1983, s. 54]. Могли происходить абсолютно неожиданные ситуации, выходящие за рамки поставленных задач. Так, первого исполнителя в роли Христа М. Мидинета (Max Midinet), как он рассказывает, один из танцовщиков пинал ногой во время групповой импровизации, где на него агрессивно напала толпа. Тогда артист задумался: «Все ли еще это театр? Или это жизнь!» [Midinet, 1986, s. 21].

Для постановки Дж. Ноймайер сам разработал минималистичные костюмы. Исполнители выступали в одинаковых белых одеждах, отдаленно напоминающих греческие хитоны: девушки — в платьях свободного кроя, юноши — в майках и штанах. Главного героя выделяла белая рубашка. Как знак человеческой плоти Иисуса она появлялась и в других балетах хореографа.

В образе Христа сочеталось и озаренное светом спокойствие, и всеобъемлющая любовь. В одном из своих лейтмотивных движений — в *grand plié* — Христос, как могучее дерево, глубоко пускал свои корни, делающие его внутренний стержень еще более непоколебимым и стойким. Одновременно его настигали моменты тревоги, злости и неуверенности. Иной раз в резком порыве он мог усомниться в своем предназначении, начиная снимать рубашку — символ своей избранности Богом, в другом случае — обрушить свой гнев на разжигших войну людей.

В «Страстях по Матфею» Христос почти всегда находился в сопровождении двух юношей, подчеркивающих его небесное происхождение. Для «двойки» был выбран серый цвет одежды как «символ бестелесности, отчужденности и их небытия» [Neumeier, 1983, s. 27].

«Страсти по Матфею» Дж. Ноймайера: хореографическое воплощение пассиона И.С. Баха

Образовав вместе с Христом божественную Троицу, они становились, по словам Дж. Ноймайера, «носителями идеи и шифров» [Neumeier, 1983, s. 27]. В очертаниях рук спутников виднелся то нимб со вписанным в него крестом, то терновый венец. А благодаря их вторящим движениям жесты Иисуса словно эхом разносились по всему пространству. Эффект божественного ореола, как считает М.С. Друскин, создавался и в баховских пассионах благодаря струнным, возвышающимся над голосом баса [Друскин, 1972, с. 29].

Дж. Ноймайер разделил ансамбль танцовщиков на две группы. К первой относились исторические личности, отличительной чертой которых были босые ноги. В процессе действия из общего потока выходили участники Страстей: женщина с благовонным маслом, группа апостолов, Петр, братья Зеведеевы, Иуда, Дева Мария, Пилат и его жена. Персонажа Евангелиста здесь не требовалось, так как рассказанные им события герои сами разыгрывали в танце. Каждый артист соотносился с определенным действующим лицом. Однако танцовщик, исполнявший партию Иуды, после самоубийства своего персонажа сразу же переходил к роли Пилата. Многие объединяло этих неоднозначных героев. С одной стороны, предательство Иуды и приговор Пилата приближали Христа к смерти. Но с другой — их поступки, как и распятие Иисуса, были предопределены и неизбежны. Обоих ждали мучения и разрывающие душу сомнения. В одном их жесте выражалась и опустошенность, и попытка раскаяться: Иуда разводил соединенные руки в сторону, когда бросал тридцать сребреников, Пилат совершал то же самое, когда «умывал» руки.

Во второй группе находились «свидетели», наблюдавшие сквозь тысячелетия за ходом истории. Современная обувь (пуанты у девушек, кроссовки у юношей) становилась приметам их времени. Дж. Ноймайер выстраивал спектакль по принципу «театр в театре», однако не всегда следуя ему, поскольку смотрящие то вклинивались в действие, то прерывали его возгласами извне, то перевоплощались в первосвященников. В одном из эпизодов в действие включалось трио девушек («Сердце, плачь, кровотоци!» № 12⁽²⁾), в трепещущих

(2) Текст либретто Пикандера к «Страстям по Матфею» И.С. Баха здесь и в дальнейшем приводится в переводе М.А. Сапонова [Сапонов, 2005, с. 47–80].

руках которых угадывались крылья ангелов. Их танец отличался постоянными метаниями, кружащимися мотивами и мелкими перескоками, отражающими заложенный в музыку «сложный аффект раскаяния — слез — колыханья воли» [Друскин, 1972, с. 74]. Подобно импрессионистам, Дж. Ноймайер в двух-трех штрихах запечатлел одновременно надежду и волнение, порыв к свободе и отяжеляющий груз оков, ощущение полета и земные страдания. Исследователь творчества хореографа Н.Н. Зозулина считает, что это «один из лучших номеров женского ансамбля, то разлетающегося, как выпущенные в небо птицы, то парящего всей стаей, то носящегося в переменных траекториях, как нервические серафимы Джотто...» [Зозулина, 2021, с. 207].

Чтобы визуально подчеркнуть разницу двух групп, Дж. Ноймайер разделил сценическое пространство на два уровня. На нижней площадке обычно происходили события из Евангелия, а на выстроенном возвышении за действием наблюдали «свидетели». Вдобавок на авансцене в правом углу находилась квадратная платформа красного цвета, которая обозначала Гефсиманию и Голгофу.

Из декораций Дж. Ноймайер применил только семь черных скамеек. Их прообраз можно встретить в балете Дж. Баланчина «Блудный сын» (*Le fils prodigue*, 1929), но в нем использовалась лишь одна скамейка, оборачивающаяся то забором, то столом, то столбом позора. В «Страстях» их увеличенное число позволило хореографу найти множество выразительных и разнообразных форм и символов: темницу, виселицу, мечи и дреколья, вход во дворец, весы правосудия, комнату пыток и, наконец, Голгофу и крест. С помощью скамеек хореограф также расширял и сужал пространство. Помимо прочего, они служили по своему прямому назначению: артистам, находившимся на протяжении всего спектакля на сцене, необходимо было место, чтобы присесть.

Джон Ноймайер — хореограф, драматург, режиссер

Дж. Ноймайер согласно музыкальной партитуре разделил «Страсти по Матфею» на две части. Небольшой пролог предшествовал основному действию: до музыки, в тишине Христос подходил к разложенной в форме креста рубашке и, аккуратно сложив ее, прижимал к своему

«Страсти по Матфею» Дж. Ноймайера: хореографическое воплощение пассиона И.С. Баха

сердцу. Направленный на него луч света в этот момент словно говорил о сошедшей на него божественной благодати.

В первой части происходило помазание Христа, Тайная вечеря, моление в Гефсиманском саду, предательство Иуды и пленение Иисуса. В финальном хорале № 35 «Плачь, род людской, твой грех на всем» хореограф показал тленность и жестокость человечества, познавшего последствия «первородного греха». Сложная, полифонически выстроенная хореографическая ткань с асимметричными узорами говорила о воцарившемся хаосе и полной разобщенности людей. Малейшие попытки сострадания утопали во мраке.

Вторая часть включала в себя сцены отречения Петра и его раскаяния, самоубийства Иуды, суда Пилата, бичевания Иисуса, шествия на Голгофу и распятия Христова. В заключительном хоре № 78 «Мы все в слезах к Тебе склонимся» возрождалась утраченная ранее гармония, проявляющаяся теперь в стройном ансамбле с математически выверенной геометрией рисунков и с безусловной симметрией храмовых построек. Как светлый луч надежды звучал последний аккорд. За полтора месяца до премьеры, 12 мая 1981 года, Дж. Ноймайер записал в своих рабочих тетрадях: «Я хочу завершить произведение подъемом ноги и руки, движением вверх, а не конечной точкой; оно должно закончиться открытым финалом!» [Neumeier, 1983, s. 157]. Начав путь вверх, рука у всех танцовщиков на последнем звуке замирала на полпути, подразумеваемая возможность его продолжения...

Описанные в либретто Пикандера последние дни Иисуса изображались в «Страстях по Матфею» Дж. Ноймайера не буквально, а иносказательно и не пантомимой, а действенным танцем. К примеру, в Тайной вечере хореограф создавал живописные оживленные скульптуры. Апостолы сначала возносили Христа наверх, совершая таким способом таинство Евхаристии, а затем пробегали под простертой рукой Иисуса, словно проходя обряд крещения, и, склонив друг на друга головы, замирали в умиротворенной позе.

Двух лжесвидетелей — мужчину и женщину — Дж. Ноймайер показал посредством неестественной, преувеличенной актерской игры. Созданная хореографом пародия на виртуозную вариацию рождала ощущение театральной фальши и обмана. Из общей стилистики спектакля выбивались нарочито ускоренные акцентированные движения, мелькающие классические позиции рук и напыщенные

приветственные жесты. В дуэте (речитатив № 39) танцовщики вторили музыкальному канону, воспроизводящему неуправляемые выкрики говорящих. Однако их негласная договоренность неожиданно нарушалась в финале номера, когда танцовщица бесцеремонно отталкивала своего партнера. Лицемерие «очевидцев» выдавал и их несуразный облик (одна нога босая, другая обутая в пуант).

Некоторые эпизоды, наоборот, показывались конкретно, почти в натуралистическом виде. Одной из таких сцен стало бичевание Христа, которое, по мнению критика Г. Зонненбург, решено «очень простыми, но чрезвычайно выразительными средствами» [Зонненбург, 2018]. Орава крепких мужчин накидывалась на Иисуса, мучая его своими издевками и стаскивая с него одежду. Обнаженное тело страдающего делало его фигуру еще более немощной и уязвимой. С жестокостью и беспощадностью контрастировала напевная мелодическая линия хорала № 63 «Чело в крови и ранах», подчеркивая бессмысленность насилия.

Сцену предательства Иуды Дж. Ноймайер также показал без лишних режиссерских изысков. Однако во избежание тавтологии произнесенных слов в речитативе и сценического их воплощения, он изменил хронологию событий, чтобы раскрыть внутренние мотивы героев и придать значимость происходящему. Теперь Иисус, уверенный в своем предназначении, сам подходил к своему ученику и целовал его, пока тот стоял в нерешимости и смятении. Дж. Ноймайер размышлял над богословской интерпретацией данного эпизода: «Зная, что измена была необходима для нашего спасения, может ли Иуда нести ответственность за то, что был выбран для совершения предательства?» [Neumeier, 1983, s. 71].

В основной сюжет вплетались лирические отступления — монологи, передающие переживания героев и раскрывающие их внутренний строй души. Хореограф тонко улавливал оттенки состояний действующих лиц в соответствии с их характерами.

Во время раскаяния Петра (ария альты № 47 «Будь милостив, мой Бог») разливающаяся по всему телу боль приводила его в полное оцепенение. Первый возникающий образ порождал дальнейший упадок духа: на высоких дрожащих полупальцах он склонялся к полу, оставляя, как вонзенные в спину копья, торчащие руки.словно в параличе, он замирал в позах, сильными ударами истязал себя и в мольбе

«Страсти по Матфею» Дж. Ноймайера: хореографическое воплощение пассиона И.С. Баха

о прощении протягивал руки к Иисусу. В поисках искупления он «испивал» чашу страданий, сложенную из своих рук.

В противоположность Петру, чьи переживания были направлены вглубь себя, Иуда выплескивал свои эмоции перед первосвященниками⁽³⁾. Он активно бил себя в грудь, демонстративно разводил руки в стороны и громко стучал ногами, будто бы наивно веря в возможность повернуть ход истории вспять. Неслучайно Ноймайер сравнил его с «избалованным ребенком, желающим достичь своего» [Neumeier, 1983, s. 109]. Однако детская наигранность трагически оборачивалась самоубийством...

Страшные муки Иисуса с наибольшей силой охватывали его в часы одиночества. В Гефсиманском саду (речитатив № 27) в момент моления о чаше его тело выворачивалось наизнанку: ломаные движения, неестественные изгибы головы, прогибы в спине были попытками вырваться из заточения собственных терзаний. В его позе с распростертыми трепещущими руками и поднятой одной ногой угадывался образ птицы, видимо щегла, предвещающего будущие его страдания.

Будучи распят, Мессия оставался совершенно один (речитатив № 71): спутники растворялись в общей массе, а струнные прекращали звучать в оркестре. Повиснув на кресте, Иисус судорожно запрокидывал голову назад, вытягивал руки, выгибался в спине, словно разрываясь на части от невыносимой боли. Прототипом такого образа послужил увиденный Дж. Ноймайером в 1963 году крест над гробницей францисканского архиепископа Бернардино да Портогуаро в монастыре Сан-Франческо-дель-Дезерто (Италия). По описанию хореографа, «тело было показано с широко распростертыми руками, а также вывернутыми наружу коленями и ногами» [Neumeier, 1983, s. 137]. Неканонический вид Христа натолкнул постановщика на размышление об одном из принципов классического танца — *en dehors*: «Я должен был попробовать... абсолютное *en dehors*, чтобы воспроизвести последние страдания и смерть Христа в “Страстях по Матфею”» [Neumeier, 1983, s. 137]. Ранее М.М. Фокин также думал

(3) Дж. Ноймайер поставил монолог Иуды на арию баса № 51 «Иисуса мне верните!», не следуя либретто Пикандера, по которому предатель уже «удавился».

о выразительной составляющей двух полярных понятий — *en dehors* и *en dedans*. Разбирая балет «Петрушка» (1911), он заметил: «Никогда мне не приходилось чувствовать, что эти два положения тела так много говорят о душе человека, как при этой постановке» [Фокин, 1981, с. 157]. Однако для выражения мучений он выбрал *en dedans*: «Несчастный, забитый, запуганный Петрушка весь съежился, ушел в себя» [Фокин, 1981, с. 157].

Рефлексии поддавались и свидетели, которые не могли сдерживать свои чувства горечи и несправедливости. Размахивая кулаками, прыгая «навзрыд» или взволнованно перебирая ногами в мелком *pas sougu*, они выражали свой душевный порыв спасти Иисуса.

В противоположность сольным высказываниям, в ансамблевых сценах, в которых были задействованы все участники «Страстей», разворачивались полотна с эпическим размахом. Таким явился суд Пилата, где происходило вакхическое безумие народа, одержимого только одной идеей — казнить Иисуса (№ 54, № 59). Массовые взрывы ненависти гремели раскатами: постепенно заполняя все пространство, танцовщики друг за другом то бросали резкие батманы, то неистово прыгали, то угрожали кулаками. Кульминацией здесь выступили многократно выстраивающиеся и тут же разрушающиеся башни из человеческих тел.

Эмоционального накала Дж. Ноймайер также достигал в другой ансамблевой сцене, которую именовал «катастрофой на карусели» (хорал № 44 «О, кто Тебя ударил») [Neumeier, 1983, s. 97]. Танцовщики вихрем неслись по кругу, пока резко не распадались в разные стороны: одни становились жертвами произошедшего, другие — теми, на чьих глазах умирали их близкие. На контрасте с несущимся потоком в центре неподвижно стоял Иисус, тихо плача и скорбя по безвозвратной утрате.

Среди использованного арсенала танцевальных стилей, где числился, безусловно, неоклассический танец, особый интерес представлял гротеск. Именно им решался образ первосвященников с их кукольно-неестественными, чеканными, «позировочными» движениями. В танце и других групп порой присутствовала некая архаичность, выражающаяся в паузах, в графичном изображении фигур, в повседневных шагах и в первобытно-агрессивных прыжках. Движения нередко замедлялись во времени, не совпадая с идущей

«Страсти по Матфею» Дж. Ноймайера: хореографическое воплощение пассиона И.С. Баха

вперед мелодической линией, благодаря чему создавалось особое напряжение и рождалась поэзия чувств, диссонансная и животрепещущая. Как отмечает американский балетный критик А. Киссельгофф, в «Страстях» «грандиозность баховской идеи дополнялась не величием, а простотой» [Kisselgoff, 1983, p. 9].

Каждый элемент, найденный Дж. Ноймайером, был настолько содержателен и многозначен, что требовал остановки и осмысления. Приближающаяся смерть Христа ощущалась в образах крестов. Данный лейтмотив заявлял о себе во вступительном хоре, когда Иисус нес на плечах Иуду, принимая тем самым на себя тяжелую ношу. Другим иконографическим символом, предвещающим трагический исход, была выбранная хореографом композиция, напоминающая Пьету. Сначала она возникла в неканоническом месте — после помазания Христа. А в нужном — после его распятия — следовала тройная Пьета: три женщины, среди которых была Дева Мария, оплакивали Иисуса, держа в руках его рубашку.

Знаковый жест, встречавшийся ранее, когда Иуда бросал тридцать сребреников и Пилат «умывал» руки, использовался хореографом и в других эпизодах, каждый раз поразительным образом приобретая новые смыслы. Сложенные руки напоминали то сосуд с благовонным маслом, то наполненную чашу страданий, то призыв к единению (в этом случае танцовщики складывали руки друг на друга); раскрытые ладони, в свою очередь, передавали неопределенность, пустоту, а после распятия — очищение и освобождение.

Дж. Ноймайер в своем балете создавал ощущение жизненного круговорота и постоянного движения благодаря обычной ходьбе. Герои, взявшись за руки, водили хороводы, распавшаяся на более мелкие цепи или, напротив, объединяясь в одно целое. По словам хореографа, «с христианской стороны, вероятно, это была попытка подражать танцу ангелов» [Neumeier, 1983, s. 22]. Такие хороводы мы можем видеть на «райских» картинах Фра Беато Анжелико. Шаги также напоминали постановщику молитву, благодаря которой люди чувствовали сплоченность и общность. Именно ею он начинал и завершал спектакль.

Заключение

В «Страстях по Матфею» Дж. Ноймайера «было важно показать события вневременного порядка и соединить их в многослойную, не всегда однородную ткань» [Neumeier, 1983, s. 30]. В одной плоскости он переплетал историю и современность, смешивая героев Нового Завета и свидетелей — сегодняшних людей. В другой — создавал полифоническое полотно, контрапунктически сопоставляя три пласта — хореографию, музыку и текст либретто, благодаря чему более подробно раскрывались образы героев, а само повествование становилось насыщеннее и драматичнее.

Постановщик проявил себя здесь мастером большой хореографической формы и философом своего времени, представив «ожившую» фреску новозаветной истории. Жизнь Христа рассматривалась через призму вечных категорий — любовь и ненависть, жизнь и смерть, добро и зло, прекрасное и безобразное. До сих пор «Страсти» исполняются по всему миру, провозглашая общечеловеческие законы бытия и моральные ценности, остающиеся неизменными спустя тысячелетия.

Список литературы:

- 1 Горбачевич Д. Вечер с Джоном Ноймайером и епископом Кирстен Ферс // Ballet Magazine. 21.07.2024. URL: <https://balletmagazine.ru/ru/post/john-neumeier> (дата обращения 22.12.24).
- 2 Друскин М.С. Пассионы И.С. Баха. Л.: Музыка, 1972. 88 с.
- 3 Зозулина Н.Н. Джон Ноймайер. Рождение хореографа. СПб.: Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, 2021. 256 с.
- 4 Зонненбург Г. Вина и искупление / Пер. О. Рудаковой // Музыкальное обозрение. 2018. № 3. URL: <https://muzobozrenie.ru/vina-i-iskuplenie-balet-dzhona-nojmajera-strasti-po-matfeyu/> (дата обращения 14.04.2024).
- 5 Рау Е.Р. Пассионы: история и черты жанрового архетипа // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2013. № 162. С. 87–92.
- 6 Розеншильд К. История зарубежной музыки. Вып. 1. 4-е изд. М.: Музыка, 1978. 544 с.
- 7 Сапонов М.А. Шедевры Баха по-русски: страсти, оратории, мессы, мотеты, кантаты, музыкальные драмы. М.: Классика-XXI, 2005. 280 с.
- 8 Фирер А. Лабиринты «Страстей» // Музыкальная жизнь. 2017. № 11. С. 50–51.
- 9 Фокин М.М. Против течения: Воспоминания балетмейстера. Сценарии и замыслы балетов. Статьи, интервью и письма / Вступ. ст., ком. Г.Н. Добровольской. 2-е изд., доп. Л.: Искусство, 1981. 510 с.
- 10 Günter J. Getanzte, gelebte Musik // Matthäus-Passion: programmheft. Hamburg. 2016. April 24. S. 16–18.
- 11 Hughes V. Tanz als Religion oder Religion als Tanz // Dona nobis pacem: programmheft. Hamburg. 2004. März 9. S. 14–19.
- 12 Kisselgoff A. Ballet: Hamburg gives Neumeier's Matthew Passion // The New York Times. 1983. March 19. P. 9.
- 13 Midinet M. Max Midinet. Tänzer reden nie...: in der Aufzeichnung von A. Dauber. Hamburger: Hamburger ballet verlag, 1986. 86 s.
- 14 Neumeier J. Johann Sebastian Bach. Matthäus-Passion: photographien und texte zum ballet von John Neumeier. Hamburg: Albrecht Knaus Verlag, 1983. 251 s.
- 15 Rieckhoff J. Eine neue Generation von Tänzern: John Neumeiers Matthäus-Passion erlebt ihre Wiederaufnahme // Journal. Das magazine der Hamburgischen Staatsoper. 2015/2016. № 5. S. 10–12.
- 16 Rieckhoff J. John Neumeier mit Kirsten Fehrs im Michel // Journal. Das magazine der Hamburgischen Staatsoper. 2023/2024. № 4. S. 17.

«Страсти по Матфею» Дж. Ноймайера: хореографическое воплощение пассиона И.С. Баха

References:

- 1 Gorbatshevich D. Večer s Džonom Noimaierom i episkopom Kirsten Fers [An Evening with John Neumeier and Bishop Kirsten Firth]. *Ballet Magazine*, 21.07.2024. Available at: <https://balletmagazine.ru/ru/post/john-neumeier> (accessed 22.12.2024). (In Russian)
- 2 Druskin M.S. *Passiony I.S. Bakha* [J.S. Bach's Passion]. Leningrad, Muzyka Publ., 1972. 88 p. (In Russian)
- 3 Zozulina N.N. *Džon Noimaier. Rozhdenie khoreografa* [John Neumeier. The Birth of a Choreographer]. St. Petersburg, Akademiya Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoi Publ., 2021. 256 p. (In Russian)
- 4 Zonnenburg G. Vina i iskuplenie [Guilt and Redemption], transl. O. Rudakova. *Muzykal'noe obozrenie*, 2018, no. 3. URL: <https://muzobozrenie.ru/vina-i-iskuplenie-balet-dzhona-nojmajera-strasti-po-matfeyu/> (accessed 14.04.2024). (In Russian)
- 5 Rau E.R. Passiony: istoriya i cherty zhanrovogo arkhetaipa [The Passions: History and Features of a Genre Archetype]. *Izvestiya Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena*, 2013, no. 162, pp. 87–92. (In Russian)
- 6 Rozenshild K. *Istoriya zarubezhnoi muzyki* [The History of Foreign Music]. Issue 1. 4th ed. Moscow, Muzyka Publ., 1978. 544 p. (In Russian)
- 7 Saponov M.A. *Shedevry Bakha po-russki: strasti, oratorii, messy, motety, kantany, muzykal'nye dramy* [Masterpieces of Bach in Russian: Passions, Oratorios, Masses, Motets, Cantatas, Musical Dramas]. Moscow, Klassika-XXI Publ., 2005. 280 p. (In Russian)
- 8 Firer A. Labirinty “Strastei” [The Labyrinths of *The Passions*]. *Muzykal'naya zhizn'*, 2017, no. 11, pp. 50–51. (In Russian)
- 9 Fokin M.M. *Protiv techeniya: Vospominanya baletmeistera. Stsenarii i zamysly baletov. Stat'i, interv'y i pis'ma* [Against the Current: Memoirs of the Choreographer. Scenarios and Ideas of Ballets. Articles, Interviews, and Letters], intr. article, com. G.N. Dobrovolskaya. 2nd ed., compl. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1981. 510 p. (In Russian)
- 10 Günter J. Getanzte, gelebte Musik. *Matthäus-Passion: programmheft*, Hamburg, 2016, April 24, s. 16–18.
- 11 Hughes V. Tanz als Religion oder Religion als Tanz. *Dona nobis pacem: programmheft*, Hamburg, 2004, März 9, s. 14–19.
- 12 Kisselgoff A. Ballet: Hamburg gives Neumeier's Matthew Passion. *The New York Times*, 1983, March 19, p. 9.
- 13 Midinet M. *Max Midinet. Tänzer reden nie...: in der Aufzeichnung von A. Dauber*. Hamburger, Hamburger ballet verlag, 1986. 86 s.
- 14 Neumeier J. *Johann Sebastian Bach. Matthäus-Passion: photographien und texte zum ballet von John Neumeier*. Hamburg, Albrecht Knaus Verlag, 1983. 251 s.
- 15 Rieckhoff J. Eine neue Generation von Tänzern: John Neumeiers Matthäus-Passion erlebt ihre Wiederaufnahme. *Journal. Das magazine der Hamburgischen Staatsoper*, 2015/2016, no. 5, s. 10–12.
- 16 Rieckhoff J. John Neumeier mit Kirsten Fehrs im Michel. *Journal. Das magazine der Hamburgischen Staatsoper*, 2023/2024, no. 4, s. 17.