

Музыкальный театр

Ольга Астахова

РОЛЬ МУЗЫКИ В «БИОГРАФИЧЕСКИХ» БАЛЕТАХ XX–XXI ВЕКОВ

Хореографическое искусство в процессе исторического пути своего развития выработало самые разнообразные образные системы, особенно богато представленные в самой высшей его форме — балетном спектакле. Сценический образ в хореографической постановке — это сложнейший сплав внутренних и внешних черт человеческой личности, который раскрывается через многообразные грани художественного синтеза. Мир балета к XX и XXI столетию накопил немало ярких и художественно совершенных творений.

В современном балетном театре отчетливо возникает жанр, в основе которого лежит образ художника-творца. Такие балеты называют биографическими, поскольку известные факты жизни главного героя становятся сюжетообразующим и смыслообразующим стержнем спектакля. Немало отечественных и зарубежных балетов посвящены выдающимся деятелям различных видов искусства. Среди них Пушкин, Роден, Нижинский и Нуреев, композиторы Бах, Паганини, Моцарт, Бетховен, Чайковский. Целью данных спектаклей является стремление раскрыть сложный внутренний мир гениального художника, в их центре — прежде всего судьба конкретной исторической творческой личности, испытания, поиски и вместе с тем радость вдохновения, творческих озарений. Авторы подобных балетов пытаются прикоснуться к тайнам непростой, как правило, жизни творца, проникнуть в его психологию. Особым пристрастием к исследованию судеб многогранных и неординарных творческих личностей отличается выдающийся хореограф нашего времени Борис Эйфман. Во всем мире признание получили такие его спектакли, как «Красная Жизель» (о балерине Ольге Спесивцевой), «Чайковский», «Роден».

Выведение на сцену подлинных исторических персонажей уже встречалось в балетном театре прошлого. Как пишет А. Груцынова в статье, по-

священной необычному для конца XIX века французскому балету Л. Ганна «*Merveilleuses et Gigolettes*» («Великолепные и Падшие», 1894), «*Действующие лица первой картины — лица исторические и хорошо известные. Даже те, кого авторы определяют обобщенно (члены Директории, офицеры итальянской армии, muscadins и merveilles)*» — в любом случае принадлежат конкретной эпохе. Что уж говорить о тех героях, которые появляются под собственными именами Бонапарт, Баррас, мадам Тальен, мадам Рекамье, известнейшие представительницы своих искусств того времени — танцовщица Гимар и певица Грассини. Все они собраны под одной крышей парижского Люксембургского дворца» [5, 108].

Для того времени подобные постановки были единичным явлением, однако на рубеже XX–XXI столетий балетов, посвященных историческим личностям в сфере искусства, стало появляться все больше. Эта непростая тема, требующая от хореографа глубокого знания биографии персонажа и проникновения в суть его творчества, раскрывается в разных жанрах балетного спектакля, с различной музыкальной и хореографической драматургией. Как правило, в спектаклях используется ранее написанная музыка, не предназначенная для танца — симфонии, пьесы, концерты. Иногда такие постановки назывались хореографическими симфониями, танцсимфониями (по традиции, идущей от знаковой постановки Ф. Лопухова «Танцсимфония» на музыку Четвертой симфонии Бетховена (1922 год, Петроград)). Подобная практика, существующая в балетном театре XX века со времен А. Дункан, Ф. Лопухова и М. Фокина и характерная для всего XX века, подвергалась в советское время порой довольно жесткой критике, несмотря на уже созданные к тому времени шедевры Дж. Баланчина¹.

Приведем, в частности, высказывание известного балетоведа В. Ванслоа: «*Отанцовывание же пьесы или симфонии, возможное как исключение, не составляет ведущего принципа развития балетного театра*» [4, 20]. В настоящее время все происходит скорее наоборот: гораздо реже можно увидеть новый балет с «авторской» (изначально предназначенной для него) музыкой, чем с музыкой, заимствованной из других жанров². Данное явление нередко связывали с понятием хореографического симфонизма. Оно было введено балетмейстером Ф. Лопуховым в книге «Пути балетмейстера» (1925, Берлин), однако получило свое окончательное определение в балетоведении только в конце XX века. В. Красовская пишет: «*Балетный симфонизм — не только организация многопланового хореографического действия в структурных формах симфонической музыки. Это, кроме того и прежде всего, широкое постижение жизни в обобщенных, многозначных, изменчивых образах, которые борются, взаимодействуют, растворяются один в другом и вырастают один из другого — опять таки подобно симфонической музыке*» [7, 123].

В «Истории хореографического искусства» Л. Абызовой [1] приведена типология хореографического симфонизма, предложенная Б. Илларионовым. Поскольку она имеет непосредственное отношение к нашей теме, представим (в сокращении и в своем собственном изложении) ее основные принципы.

С точки зрения особенностей пластического языка автор определяет следующие разновидности балетного спектакля:

1) *инструментально-симфонические* хореографические произведения, в которых тела танцовщиков подобны инструментам симфонического оркестра, пластические мотивы соответствуют музыкальным темам (добавим, что это, несомненно, *бессюжетные балеты*);

2) *программно-симфонические*, где имеется некий обобщенный сюжет, условные персонажи, но главным является не драматургический вектор, а взаимодействие музыкально-хореографических тем, мотивов;

3) *импрессионистические*, в которых прихотливая изменчивая игра пластических мотивов напоминает стиль импрессионизма в музыке и живописи, хореограф опирается не на конструкцию музыки, а на фактуру, тембр (краску);

4) *сюжетные*, в которых хореография подчинена разворачиванию сюжета, развитие музыкально-пластических мотивов происходит в рамках отдельных эпизодов, персонажи конкретны (добавим, что здесь во многом действуют законы драмы);

5) *сакральные* — построенные по принципу действия, обряда.

Чтобы не отвлекаться от главной цели статьи — определении принципов подхода балетмейстера при выборе музыкальных произведений для биографических балетов, — мы оставляем в стороне вопрос о правомерности подобной классификации. Заметим только, что в ней соединены нерядоположенные критерии: с одной стороны, опора происходит на стиль и жанр (№№ 3, 5 данной типологии), с другой — на тип художественного синтеза (№№ 1, 2, 4). Например, неясно, как коррелируют между собой сакральное действие и хореографический симфонизм в том понимании, которое представлено в вышеприведенной цитате из статьи В. Красовской. Однако, несмотря на эти моменты, впоследствии используем некоторые положения данной типологии.

Итак, подойдем к главному вопросу: как балетмейстер выстраивает музыкальную драматургию биографического балета? Этот вопрос получает самые разные решения. В начале XX века были популярны бессюжетные балеты, посвященные творчеству одного композитора («Шопениана» М. Фокина, «Скрябиниана» и «Листиана» К. Голейзовского); в этом случае в качестве музыкальной основы привлекались фрагменты крупных циклических форм или пьесы различных жанров. В данных примерах фигура композитора стояла «за кадром», сам он не появлялся на сцене, его образ смутно очерчивался сквозь призму музыки. Балетмейстер вел с ним имплицитный диалог, являясь как бы соавтором композитора, составляя из ряда самостоятельных сочинений сюиту. Танец рождался из самой музыки, не требуя сюжетной линии и конкретных действующих лиц. Главным для балетмейстера становился стиль и жанр музыкального произведения. Эти балеты, написанные в классико-романтическом стиле, наполненные музыкально-хореографической поэтикой, воспринимались как приношение хореографа композитору, как диалог двух искусств. По приведенной выше типологии один из них, «Шопениану», мож-

но отнести с точки зрения жанра к инструментально-симфоническому балету, другой, «Скрябиняну», с точки зрения пластического стиля — к импрессионистическому.

Приведем наиболее показательные примеры биографических балетов более позднего времени, созданных в период от середины XX века до современности, обращая особое внимание на выбор музыки, ведь для балетмейстера при создании образа творца, тем более музыканта, главным творческим импульсом является именно музыка, а не литературно-сюжетная основа. При хореографических интерпретациях небалетной музыки (а это явление чрезвычайно характерно для всего XX и начала XXI века) наблюдаются следующие тенденции:

1. Использование для хореографического спектакля *одного* произведения целиком: «Предзнаменования» на музыку Пятой симфонии П. Чайковского (Л. Мясин, 1933 г., Монте-Карло), «Хрустальный дворец» на музыку юношеской симфонии До мажор Ж. Бизе (Дж. Баланчин, 1947 г., Нью-Йорк), «Классическая симфония» С. Прокофьева (Г. Алексидзе 1972 г., Ленинград). Это характерно для бессюжетных инструментально-симфонических балетов.

2. Включение в рамки одного балета *разных сочинений одного композитора*, как, например, в широко известном сюжетном балете английского хореографа Ф. Аштона «Маргарита и Арман» (1963, Лондон) на основе «Дамы с камелиями» А. Дюма. Для его создания была заимствована музыка двух произведений Листа: Соната-фантазия «По прочтении Данте» и пьеса «Печальная гондола».

3. Применение в одном балете музыки *разных композиторов*. Приведем в качестве примеров «Испанское каприччио» на музыку одноименного сочинения Римского-Корсакова (Л. Мясин, 1939 г., Нью-Йорк), балет «Сон в Летнюю ночь» на музыку Мендельсона и Лигети (Дж. Ноймайер, 1981 г., Гамбург; 2004 г., ГАБТ).

Рассмотрим хореографические постановки в ракурсе обозначенных тенденций. Одним из первых примеров сознательного обращения к личности художника и использования фрагментов его биографии явился балет «Паганини» на музыку «Рапсодии на тему Паганини» Рахманинова. Это произошло еще при жизни композитора и при его активном участии. Этот балет, как и его последующие постановки, был создан на *целостное произведение*. В 1934 году Рахманинов написал «Рапсодию на тему Паганини». В то же время поисками сюжета для нового балета занимался Михаил Фокин, который вскоре обратился к Рахманинову с предложением поставить балет на данное произведение. Свое согласие Рахманинов дал очень быстро и сразу предложил сюжет. В своем письме он пишет: «*Не оживить ли легенду о Паганини, продавшем свою душу нечистой силе за совершенство в искусстве, а также за женщину? Хорошо бы увидеть Паганини со скрипкой, но не реальной, конечно, а с какой-нибудь выдуманной, фантастической... И еще мне кажется, что в конце пьесы некоторые персонажи нечистой силы в борьбе за женщину и за искусство должны походить карикатурно, непременно карикатурно на самого Паганини. И здесь они должны быть со скрипками, еще более фантастически-уродливыми.*

Вы не будете надо мной смеяться?» [10, 409]. Балет готовился Фокиным очень тщательно, хореограф придерживался в общих чертах плана, предложенного самим композитором: «*Все вариации с dies irae — нечистая сила, № 11–18 — любовные эпизоды, Паганини появляется в Теме, и, побежденный, в 23-й вариации (первые 12 тактов)*». Как следует из переписки Фокина с Рахманиновым, они постоянно обсуждали детали постановки, вплоть до повторов вариаций и даже гармонических модуляций. Помимо конкретного героя — Паганини — балетмейстер ввел в балет его двойников, флорентийскую красавицу, символических персонажей Ложь и Сплетню. Однако данный балет по праву можно назвать биографическим. Он состоял из пяти эпизодов, которые были посвящены этапам жизни и творчества гениального скрипача и композитора, в либретто был указан его точный возраст (хотя других конкретных персонажей в нем не было). В первом эпизоде (сцена концерта, Паганини 19 лет) скрипач предстал подобным дьяволу, гипнотизируя публику. Во втором эпизоде (сцена народного праздника, Паганини 23 года) игрой на гитаре он также завораживал толпу, впервые встречался с возлюбленной. Содержанием третьего эпизода (Паганини в домашней обстановке, 46 лет) были муки творчества и озарение высшей гармонией. В четвертом эпизоде (Паганини 54 года) в кошмарном видении музыкант видел себя таким, каким его видела толпа — порождением ада. В заключительном пятом эпизоде восставший из гроба Паганини поднимался вверх по лестнице — этим символизировалось его бессмертие. Противопоставление личности и безликой толпы, реального и мистического явилось главным концептом балета с обобщенно-символическим сюжетом.

Как известно, М. Фокин, обладая редкой музыкальностью, чрезвычайно трепетно относился к музыкальному материалу. «*Откуда брались мои рас? Я бы сказал — из музыки*» [10, 128–130]. Для каждого балета он искал особую пластику, создавая оригинальный художественный текст, особый танцевальный язык. Так произошло и в данном балете: по свидетельству сына хореографа, Фокин даже стал осваивать технику игры на скрипке, чтобы пластически найти ей визуальное воплощение в танце.

Спустя два десятилетия балет «Паганини» был поставлен Л. Лавровским на сцене Большого театра (1960), а в 1974 году была создана его телевизионная версия. Балетмейстер в своей концепции, с одной стороны, отталкивался от замысла Рахманинова и Фокина, сохраняя идею наглядного противопоставления творца и враждебных ему сил; с другой — отказался от воссоздания поэтапной жизненной линии Паганини. Лавровский избегает последовательной линейной биографичности: скрипач и композитор предстает сразу в совершенном образе зрелого музыканта, который творит, страдает и любит. Следуя пожеланию Рахманинова, никакой реальной скрипки в руках музыканта не было: скрипкой в балете становились руки, пальцы, лицо, все тело исполнителя. В мимике, одухотворенной пластике выдающегося танцовщика Ярослава Сеха (в телевизионной версии балета) волшебным образом возникала пластика движений скрипача, его романтический образ.

Враги Паганини были представлены в виде двух противостоящих ему сил: с одной стороны, — преследовавшей скрипача толпы завистников с бутафорскими скрипками в руках (направленные на него смычки напоминали шпаги; пластика ассоциировалась с танцами «нечисти», отчасти напоминающими «Поганный пляс» из балета «Жар-Птица» Стравинского-Фокина), с другой стороны — мрачных, статичных монахов в капюшонах как символа религиозной власти, обвиняющей музыканта в служении дьяволу. Образами зла были противопоставлены светлый образ Музы и ее окружения. Особенно выразительно эти контрасты ощущались в телевизионной версии балета.

Муза — одновременно и поэтическое отражение духовного мира Паганини, и любимая им женщина. Замечу, что такая двойственная трактовка будет затем использована в последующих балетах подобного жанра, в частности, в балете «Чайковский» Эйфмана. В данных воплощениях великое рахманиновское творение обрело новые дополнительные смыслы и образы, его пластичность и скрытая танцевальность получили визуальное выражение. При этом музыкальная целостность рапсодии осталась неприкосновенной.

В 1997 году балет был поставлен вновь на сцене Большого театра в редакции В. Васильева; главную роль в нем исполнил Н. Цискаридзе, главные образы и основная канва были сохранены.

Итак, все версии, историческая и последующие, представляют собой *программно-симфонический балет*, поставленный на музыку одного сочинения, балет с обобщенной сюжетностью, в котором присутствуют и конкретный персонаж, и символические образы.

Далее рассмотрим балеты, поставленные на *музыку разных композиторов*. Это довольно распространенная практика, которая охватывает как обобщенно-сюжетные (программно-симфонические), так и сюжетные балеты. Спектакль «*Моцарт и Сальери*», поставленный хореографом Верой Боккадуро, в 1986 году был показан в Парижской опере в исполнении артистов Большого театра, позднее возобновлен в Красноярском театре оперы и балета (2011). Балет интересен тем, что в нем раскрываются отношения двух композиторов путем диалога двух «музык». В спектакле действуют три персонажа: два реальных (гениальный Моцарт и выдающийся Сальери) и один символический. Он, в свою очередь, двойственен — это и Alter ego Сальери, которое олицетворяет зависть к Моцарту, и Черный человек — символ смерти, рокового начала. Несмотря на то, что композиторы дружат, зависть к успеху Моцарта доводит Сальери до совершения убийства. По известной легенде (не нашедшей, впрочем, подтверждения), Сальери предлагает Моцарту выпить чашу дружбы, в которую насыпает яд. Полагая, что физическое устранение соперника поможет музыке Сальери стать единственно совершенной, он скоро в отчаянии понимает, что жестоко ошибся — творения гения бессмертны. В конце балета Сальери преклоняет колено перед пюпитром, на котором находится партитура Моцарта.

Для воплощения этой идеи хореограф использовала музыку обоих композиторов, однако смысловой опорой явился фортепианный концерт Моцарта

ре минор (№ 20), прекрасный образец лирико-драматического симфонизма; на нем и строится вторая половина балета. Хотя хореография балета «Моцарт и Сальери» вполне традиционна и академична, в спектакле немало интересных для того времени смысловых находок. Так, впервые в истории балета Боккадуро решила расположить оркестр и солирующее фортепиано прямо на сцене, тем самым подчеркивая главенство музыки. Сценография спектакля предельно аскетична. Все подчинено главному — мы видим и слышим музыкально-хореографический диалог двух друзей и невольных соперников; каждый танцует под свою музыку и у каждого — свой хореографический рисунок. Если Моцарт поэтически воздушен и легок, то Сальери рационален и графически жестковат. Черный человек как будто раздваивается между ними — для Сальери он олицетворение терзающей его совести, для Моцарта — мрачный посланник смерти, заказавший композитору реквием. Этот образный дуализм — характерная примета современного балетного спектакля.

Упомянем еще несколько примеров балетов на «сборную» музыку уже более позднего времени создания. Так, например, в спектакле Б. Эйфмана «Роден» (2017, Санкт-Петербург), посвященном судьбе и творчеству Огюста Родена, раскрывается сложная история не только жизни скульптора, но и психологически острая история его отношений с ученицей, также талантливой личностью — Камиллой Клодель. Балет поставлен на музыку французских композиторов — Равеля, Сен-Санса, Массне. Хореограф пластическим языком современного психологического балета выразил сложную, многогранную палитру их взаимоотношений, чувств, обращаясь к стилистике экспрессионизма.

Балет Дж. Ноймайера, посвященный творчеству великого Вацлава Нижинского, имеет две версии: раннюю (2000, Гамбург), с названием «*Вацлав*», и позднюю (2016/2017), именуемую «*Нижинский*». Целостный образ великого танцовщика хореограф раскрывает как неразрывное единство надломленной божественным даром души и созданных им творений. Зрителю напоминают о его сценических персонажах: в спектакле появляются Арлекин из «Карнавала», Призрак Розы из одноименного балета, Юноша из «Игр» и, конечно, знаменитый Петрушка. Действие происходит на палубе корабля, на котором труппа «Русского балета» плывет в Южную Америку. Биографическая линия двухактного спектакля разворачивается под музыку Шумана («Венский карнавал») и Шостаковича (Соната для альта и фортепиано), а для воспоминаний о ролях танцовщика использованы фрагменты из «Шехеразады» Римского-Корсакова и прелюдия Шопена до минор.

Сценическим образом великого танцовщика противопоставлена тема войны как антигуманистической стихии, разрушающей все живое и прекрасное; она раскрывается под музыку Одиннадцатой симфонии Шостаковича «1905 год» (используемой полностью). Привлекая данную симфонию, Ноймайер явно апеллирует к русской истории, что усиливает биографическую достоверность действия. Дуализм персонажей, переплетение реального и символического, ретроспекция и настоящее воплощены в особом синтезе: *сплаве принципов сюжетного балета и балета программно-симфонического. Ис-*

пользование музыки столь различных жанров (от миниатюрной прелюдии до монументальной симфонии) обусловлено стремлением раскрыть как трагические обстоятельства внешнего мира того времени, так и сложность внутреннего мира гениального танцовщика. Рамки статьи не позволяют представить полный анализ спектакля, можно лишь отметить, что выбор данных произведений все-таки не вполне убедителен. Обращает внимание явная масштабная непропорциональность сочинений, их стилистическая неоднородность.

Обратимся к балетам, поставленным на *музыку разных произведений одного композитора*. В спектакле, посвященном Иоганну Себастьяну Баху, его имя не выносится в заглавие. Балет испанского хореографа Начо Дуато называется весьма неопределенно: «*Многогранность. Формы тишины и пустоты*». Он был поставлен на музыку двадцати двух произведений Баха в 1999 году в Веймаре, впоследствии в 2012 году в Михайловском театре Санкт-Петербурга, где Дуато является художественным руководителем. За него хореограф был удостоен международной премии Benois de la Danse. Спектакль представляет собой пример условно-символического балета, в котором главной идеей становится раскрытие не личности композитора, хотя главный герой присутствует на сцене, а его творчества. В этой постановке нет собственно биографических моментов; за скобками остается также и творческий процесс. Спектакль, скорее, представляет собой своего рода хореографическое приношение, демонстрирующее восхищение гением великого музыканта. Сам балетмейстер на сцене вначале ведет диалог с Бахом (под фрагмент из Гольдберг-вариаций), как бы испрашивая разрешения на постановку. Получив его, хореограф демонстрирует многообразие баховской полифонии: танцовщики становятся то музыкальными инструментами, то нотами на нотном стане (который изображает металлическая конструкция), то музыкальными голосами. Фигура самого Баха вполне конкретна — в камзоле и парике он дирижирует танцовщиками, как музыкантами. Две символические спутницы композитора (одна в историческом костюме — кринолине и маске, другая — в современном одеянии) не вполне разгаданы и могут трактоваться по-разному (в представлении некоторых они символизируют образ Смерти).

Особенно ярким эпизодом стало фантазийное Трио, в котором участвует Бах и две девушки, одна из них изображает виолончель, другая — смычок. Начо Дуато сознательно отказался от использования музыки из кантат и месс: хореограф привлекает исключительно инструментальные произведения, не связанные со словом. Многие эпизоды заимствуют музыку виолончельных сюит. Заключительный контрапункт из «Искусства фуги» объединяет всех танцовщиков в искусстве хореографической полифонии, в сложном многоголосном пластическом ансамбле.

Рассмотренный спектакль отличает стремление воплотить средствами пластики саму музыку, визуализировать ее композиционные приемы, нотные знаки и инструменты. Таким образом, эта постановка *соответствует инструментально-симфоническому балету*.

К этой же разновидности балетного спектакля, можно отнести и постановку Дж. Ноймайера «Бетховен-проект» (2018, Гамбург). Балет состоит из двух частей, в первой используются как фрагменты сочинений композитора, так и его произведения целиком: «Героические вариации» для фортепиано ор. 35 (полностью), трио № 5, ор. 70 № 1, медленная часть сонаты № 7 ор. 10 № 3, фрагмент квартета № 15, ор. 132. Вторая часть спектакля поставлена на музыку всей Третьей симфонии. Подобный подход к музыке уже встречался в балете «Нижинский». Сходно и трактованы действующие лица. С одной стороны, есть реальный исторический персонаж (который потом перевоплощается в мифологического творца — Прометея), а также вполне ясный образ Гайдна в «камзоле». С другой стороны, в балете фигурируют не вполне ясные образы, заставляющие лишь предполагать, кто именно имеется в виду. Призрачные аллюзии, неопределенные женские образы (женщина в красном, невесты), символическая тема глухоты, демонстрация письма (вероятно, к далекой возлюбленной), охотник с чересчур длинным ружьем, странные фигуры в белых одеяниях — все пронизано загадочностью, смутными полунамеками. Между двумя основными частями помещено «Интермеццо» на музыку бетховенского балета «Творения Прометея». Во время его звучания танцовщики разминаются, затем исполнитель главной роли (А. Мартинез) перевоплощается в самого Прометея, который лепит из странных фигур в белом людей... А в третьей части композитор отходит в сторону, наблюдая за жизнью своих творений (ситуация из балета «Творения Прометея»).

Тяготая к программно-симфоническому (условно-символическому) типу балета, этот спектакль производит довольно сложное, неоднозначное впечатление. Задуманный как приношение к юбилею гения, он вызывает недоумение и трактовкой образа композитора, и подбором музыки. В образе Бетховена нет ни мощи, ни величия: главный герой предстает невзрачным, невзрачным субъектом с кукольной, угловатой пластикой, полуголым и жалким, которого элегантный и величественный Гайдн (выезжающий на сцену на платформе-скейте) пытается «воспитать» в правильном классическом направлении (довольно остроумно показано, как мэтр стремится выпрямить руки и ноги непокорного «ученика» — можно вспомнить сходные приемы обучения классическому «языку» в знаменитой «Галатее», фильме-балете по пьесе Б. Шоу «Пигмалион»).

Выбор музыки также не убеждает — удивляют явные длинноты и неоправданные музыкальные повторы. Так, три раза звучат «прометеевские страницы» (вариации для фортепиано, финальная тема из балета «Творения Прометея» в «Интермеццо» и финал Третьей симфонии, основанный, как известно, на этой теме); музыкальной драматургии спектакля свойственна определенная рефренность. Однако при этом на сцене не возникают соответствующие смысловые ассоциативные рефрены, не возникает и сам образ Прометея. Главное — в нем отсутствует героический дух, образ Бетховена преподнесен в непривычном ракурсе, и «видимое» никак не соотносится с музыкой. Казалось, естественным был бы выбор воплотить в балете бетхо-



Балет Б. Эйфмана «Чайковский»

Санкт-Петербург), который обозначим как программно-симфонический (условно-сюжетный). По сути это новое прочтение постановки, впервые представленной режиссером 23 года назад и успешно показанной по всему миру. Так же, как и рассмотренный балет о Бахе, спектакль поставлен на музыку разных сочинений композитора. Главной целью хореографа стало исследование внутреннего мира композитора, подарившего миру великие, потрясающие душу произведения. Остановимся на нем подробнее.

Б. Эйфмана влекут философские идеи, сложные, незаурядные личности. Хореограф исследует потаенные уголки души, импульсы человеческой психики. Он создает обобщенные образы, выделяя наиболее важное, значительное, характерное для человечества в целом. Его спектакль всегда рождает не только эстетическое впечатление, но и эстетическое переживание, что, собственно, является главной целью искусства [9]. По мнению некоторых балетных критиков, Эйфман признан первым хореографом мира.

В своих многочисленных интервью балетмейстер неоднократно отмечал трагическую исповедальность музыки Чайковского, ее наполненность болью и страданием, несмотря на внешне благополучную жизнь композитора и мировое признание: «*композитор постоянно ощущал себя грешником и в то же время — человеком религиозным в высшем значении этого слова*»³. Хотя хореограф, казалось бы, и отрицает принцип биографичности, тем не менее в написанном хореографом либретто ясно проступают контуры биографии Чайковского, присутствуют образы реальных людей, его окружавших — Антонины Милюковой, Надежды Филаретовны фон Мекк.

На сцене очерчены места, в которых бывал композитор — возникают картины Италии; жанровые сцены воспроизводят обстановку помещицкой усадьбы, игорного дома. Значительное место занимают в спектакле обобщенно-символические персонажи: Юноша, Двойник, Рок, Смерть. Видится важным и присутствие театральных сказочных и мистических персонажей: Феи Карабос, романтических лебедей, загадочного Дроссельмейера, зловещей

венское кредо «я схвачу судьбу за глотку», используя произведения с ярко очерченной темой судьбы, борений, действительно прометеевским началом, которое гораздо более явно присутствует совсем в других «творениях Прометея». Но, к сожалению, эта главная содержательная идея бетховенского наследия, как и глубина его личности, не взволновали хореографа...

Наиболее сложным, многогранным и выдающимся во всех отношениях стал балет Б. Эйфмана «*Чайковский. Pro et Contra*» (2018,

Пиковой дамы. Эти вплетения — соединение в единое целое художника и его творений — создают глубинную многослойность балета, его интертекстуальность.

Сложность замысла выразилась и в особой трактовке времени балета. Оно не линейно, сюжет развивается свободно. Это балет-ретроспекция: будучи обрамлен сценой, в которой композитор предстает на смертном одре, он состоит из картин-воспоминаний Чайковского, где персонажи и события жизни великого композитора представлены через призму творческого процесса. Эйфман создает сложный, многоплановый психологический спектакль, повествующий о страдающей душе гения, наполненной любовью к музыке Петра Ильича, которая, по сути, является главным героем хореографической постановки.

В спектакле пять главных действующих лиц: Чайковский, его Двойник, баронесса фон Мекк, жена Чайковского и молодой танцовщик — прекрасный принц классических балетов. Реалистические сцены тесно переплетены с миром творческой фантазии, в котором живет композитор, а потому и главные герои (за исключением самого Чайковского и его жены) принимают различные образы. Дуализм хореографических образов возведен в главенствующий принцип. Каждый персонаж играет определенную роль как в реальной жизни, так и в творчестве Чайковского, однако миры эти не совпадают, что и обуславливает перевоплощения действующих лиц. Даже образ Двойника претерпевает внутреннюю трансформацию: явившись в начале балета веселым и даже озорным, как сверстник героя из времен его молодости, в последующих сценах он играет роль и «зеркала души», и злого Ротбарта, и таинственного Дроссельмейера, побуждая Чайковского к творчеству, предостерегая от женитьбы, искушая любовью к молодому танцовщику. Но постепенно этот «двойник души», это второе «я» композитора (сокровенное знание о себе) отделяется и начинает жить самостоятельной жизнью. Он страдает, наблюдая за дуэтом молодого танцовщика и его спутницы; придя в игорный дом и увидев Пиковую даму, он умоляет ее открыть тайну трех карт, однако «старая ведьма» открывает ее самому Чайковскому, тем самым обрекая героя на гибель. Встреча с Пиковой дамой даже как будто сближает Чайковского и его Двойника (до этого они были в состоянии постоянного борения). Но смерть для каждого из них различна. Двойник (Творец) в сопровождении Принца (оба в белом) и белых лебедей уходит со сцены в бессмертие; Чайковский умирает на руках своих родственников, одетых в траурные одежды. «Люди в черном» укладывают тело головой вниз и медленно накрывают черным покрывалом (как будто опускают в землю гроб). Трагический



Балет Б. Эйфмана «Чайковский»



Балет Б. Эйфмана «Чайковский»

контраст белого и черного, духовного и телесного, возвышенного и низменного, подчеркнутый пластическими линиями, проявляется в финале балета с огромной выразительной силой под звуки финала-реквиема Шестой симфонии...

Выбор музыкальных произведений для балетного спектакля имеет первостепенное значение. Удивительно тонкое понимание музыки, ее содержания, стиля подсказывает балетмейстеру воплощение того или иного замысла, а пластическое прочтение музыки поражает своей емкостью,

оригинальностью и глубиной. Для усиления эмоционального эффекта балетмейстер в своих балетах использует не только музыку, но и «музыкальные паузы». Ни одна фраза, ни одна полифоническая линия или ритмическая фигура музыкального произведения не ускользает, а раскрывается в танце и образной пластике. Подобный подход к музыкальному материалу был и у Леонида Якобсона, которого Борис Эйфман считает одним из своих учителей.

Какие же сочинения Чайковского для воплощения своей концепции выбирает Эйфман? Балет по современным меркам масштабен: два больших акта, несколько картин. Первый акт идет целиком на музыку Пятой симфонии, однако финал предварен звучанием молитвенного песнопения. Во втором акте использованы фрагменты «Струнной серенады», «Итальянского каприччио» и финала Шестой симфонии. Рамки статьи не позволяют представить полноценный анализ принципов взаимодействия музыки и танца в данном балете. Можно предложить собственное наблюдение в целом: будучи, безусловно, одним из самых музыкальных балетмейстеров мира, бесконечно влюбленным в музыку Чайковского (на ней зиждутся многие его знаменитые балеты — «Идиот», «Евгений Онегин», «Анна Каренина»), Эйфман создает музыкальную партитуру балета *по логике четырехчастного симфонического цикла*.

Это своего рода гиперцикл, где первой частью является наиболее драматургически сложная, конфликтная Пятая симфония, которую балетмейстер использует полностью. При этом весь ее четырехчастный цикл с точки зрения хореографической драматургии как бы свернут, сжат в сонатное аллегро со вступлением и кодой. Так, вся первая часть симфонии может быть уподоблена многосоставной главной партии (образы Чайковского, Двойника фон Мекк), а образы лирико-драматической второй части симфонии — прекрасные лебеди и Принц — сфере побочной партии. Таким образом, первая и вторая части симфонии по логике сонатной формы образуют экспозицию.

Третью часть симфонии (Вальс) возможно трактовать в качестве эпизода (заменяющего иногда сонатную разработку). Финал симфонии играет роль репризы: в нем снова возникают образы главной и побочных партий (лебеди). В коде — моменте свадьбы — преображенный мотив рока звучит благодаря драматическому танцу как триумф обреченности. Разумеется, это лишь весьма условные аналогии, цель которых показать глубокое проникновение балетмейстера в суть музыки, создающего свою «хореографическую симфонию».

Итак, первая часть этой «хореографической симфонии» — аллегро — заканчивается вместе с последними аккордами Пятой симфонии. Вторая часть, на музыку Серенады для струнного оркестра, посвящена красоте жизни, надеждам на личное счастье. Здесь возникает образ верного друга — Надежды Филаретовны, танцуют прекрасные девушки. Музыка Серенады поэтична, светла и ласкова, это стихия лирического вальса, но в ней есть, как нередко встречается в музыке Чайковского, и драматическое звучание (напоминает по характеру вторую часть Шестой симфонии). Эта часть звучит как воспоминание о былых грезах, призрачных надеждах.

Третья часть идет на музыку «Итальянского каприччио». Возникает совершенно другая жанровая сфера, воплощающая внешние образы, яркие, с оттенком брутальности и агрессии. На сцене карточный стол, действие ведет атлетического вида юноши. Эти эпизоды по двойственности жанров и смыслов напоминают скерцо-марш Шестой симфонии. Здесь прочитывается победа тайных помыслов сложного внутреннего мира художника.

Четвертая часть — конец пути Творца, трагический исход — идет под финал «Патетической» симфонии. Музыка и пластическое действие сливаются в конечной точке, демонстрируя окончательный разрыв души художника, его преждевременную гибель на земле и путь в бессмертие.

Таким образом, Б. Эйфман, по-видимому интуитивно, мыслит как композитор-симфонист, композитор-драматург, придавая музыкально-хореографической драматургии балета сложную концепцию Шестой симфонии — самого трагедийного и в то же время прекрасного в своем совершенстве творения.

Из приведенных выше примеров можно сделать следующие выводы. В современном балетном театре не иссякает интерес к раскрытию внутреннего мира творческой личности. Балетмейстеры, используя музыку, не предназначенную для танца, демонстрируют различные творческие методы работы с музыкальным материалом. Современные хореографы, рисуя творческие портреты композиторов (чаще всего в рамках условно-обобщенной сюжетности, программного хореографического симфонизма), создают музыкально-хореографические концепции, демонстрируя свое понимание творческой личности, проявляя свой художественный вкус. Но не всегда при этом возникает убедительный результат. Здесь важны как степень пиетета к музыке, так и выбор музыкального материала, его организация. Бывает, что стремление эпатажить публику, загадать слож-

ные смысловые ребусы с точки зрения эстетики и стилистики не находят соответствие в музыке. Думается, что тема, заявленная в данной статье, может быть продолжена дальнейшими, более детальными исследованиями, необходимыми для понимания перспектив развития современного искусства, для которого принципы художественного синтеза, взаимодействия, интертекстуальности становятся все более актуальными.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Абызова Л.* История хореографического искусства. Отечественный балет XX — начала XXI века. СПб: Композитор, 2012. 304 с.
2. *Астахова О.* Принципы взаимосвязи музыки и танца. Дисс. канд. иск. СПб, 1993.
3. *Астахова О.* Бах и балет: к проблеме хореографических интерпретаций музыки барокко. Музыка в парадигме художественных связей. Сб. статей. Москва: Литера Скрипта, 2014. 288 с.
4. *Ванслов В.* Балет в ряду других искусств. Музыка и хореография современного балета. Сб. статей. Вып. 2. Л., Музыка, 1977. 240 с.
5. *Груцынова А.* Диалог времен, музыки и танцев в балете Луи Ганна «Merveilleuseset Gigolettes» («Великолепные и падшие»). «Музыка в парадигме художественных связей». Сб. статей. Москва: Литера Скрипта, 2014. 288 с.
6. *Карп П.* Балет и драма. Л.: Искусство, 1980. 246 с.
7. *Красовская В.* Статьи о балете. Л.: Искусство, 1967. 340 с.
8. *Лопухов Ф.* Пути балетмейстера. Берлин: Петрополис, 1925.
9. *Сметанина Б. О.* Сценическая интерпретация литературных произведений в творчестве Б. Эйфмана: последняя треть XX — начало XXI вв. Дисс. канд. иск. 2008.
10. *Фокин М.* Против течения. Л., 1981. 510 с.
11. *Laiguana J. de.* Nacho Duato. Madrid: Líbido Ediciones, 2000.
12. *Horst Koegler.* John Neumeier: Bildereines Lebens. Pictures from a Life. EDEL, 2010.

REFERENCES

1. *Abyzova L.* Istoriya horeograficheskogo iskusstva. Otechestvennyj balet XX — nachala XXI veka [History of choreographic art. Russian ballet of the XX — beginning of the XXI century]. St. Petersburg: Kompozitor, 2012. 304 p.
2. *Astahova O.* Principy` vzaimodejstviya muzyki i tancza [Principles of the relationship between music and dance]. Diss. kand. isk. St. Petersburg, 1993.
3. *Astahova O.* Bah i balet: k probleme horeograficheskikh interpretacij muzyki barokko [Bach and ballet: on the problem of choreographic interpretations of Baroque music]. Muzyka v paradigm hudozhestvennyh svjazej [Music in the paradigm of Artistic connections]. Sb. Statej [Collection of Articles]. Moscow: Litera Skripta, 2014. 288 p.
4. *Vanslov V.* Balet v rjadu drugih iskusstv [Ballet in a number of other arts]. Muzyka i horeografija sovremennogo baleta [The music and choreography of contemporary dance]. Sb. statej. Vyp. 2 [Collection of Articles, Issue 2]. Leningrad: Music, 1977. 240 p.
5. *Grucynova A.* Dialog vremen, muzyki i tancev v balete Lui Ganna «Merveilleuseset Gigolettes» («Velikolepnye i padshie») [Dialogue of times, music and dance in Louis Gann's ballet «Merveilleuseset Gigolettes» («Magnificent and Fallen»)]. Muzyka v paradigm hudozhestvennyh svjazej [Music in the paradigm of Artistic connections]. Sb. Statej [Collection of Articles]. Moscow: Litera Skripta, 2014. 288 p.
6. *Karp P.* Baleti drama [Ballet and drama]. Leningrad: Iskusstvo, 1980. 246 p.
7. *Krasovskaja V.* Stat'i o balete [Articles about ballet]. Leningrad: Iskusstvo, 1967. 340 p.

8. *Lopuhov F.* Putibaletmejstera [The ways of the Ballet Master]. Berlin: Petropolis, 1925. 173 p.
9. *Smetanina B. O.* Scenicheska ja interpretacija literaturnyh proizvedenij v tvorčestve B. Jejfmana: poslednjaja tret' XX — nachalo XXI vv. [Scenic interpretation of literary works in the works of B. Eifman: the last third of the XX-beginning of the XXI centuries] diss. kand. isk. [dissertation of the Candidate of art history], 2008.
10. *Fokin M.* Protiv tečenija [Against the Current]. L., 1981. 510 p.
11. *Laiguana J. de.* Nacho Duato. Madrid: Líbido Ediciones, 2000.
12. *Horst Koegler.* John Neumeier: Bildereines Lebens. Pictures from a Life. EDEL, 2010.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Среди балетов Дж. Баланчина упомянем лишь самые значительные, созданные в Нью-Йорке: «Серенада» на музыку П. И. Чайковского (1935), «Концерт барокко» на музыку Двойного ре-минорного скрипичного концерта Баха (1941), «Хрустальный дворец» на музыку симфонии Бизе (1947), «Тема с вариациями» на музыку из сюиты № 3 Чайковского (1947), «Вальс» на музыку Равеля (1951).
- ² Примерами хореографических постановок с «авторской» (изначально созданной для них) музыкой, являются балеты «Пушкин» с музыкой Андрея Петрова, названный как «вокально-хореографическая поэма», «Габриэль Шанель» И. Демуцкого.
- ³ С. Наборщикова. «Петр Чайковский остается на небесах», «Известия», 10.10.2016.