

Н. Чернова

Вариации на заданные темы

«Перекресток». Музыка Д. Шостаковича, Г. Генделя, Б. Бартока и неизвестного испанского композитора. Постановщик М. Мнацакян. Музыкальный театр, Петрозаводск, 1971

В балетной труппе Музыкального театра Петрозаводска около сорока человек. Спектакли можно пересчитать по пальцам. «Жизель», «Лебединое озеро», «Спящая красавица» отдают дань классике. «Сампо» — национальный балет, поставленный на сюжеты народного эпоса. «Тропою грома» поднимает темы современности. Названия эти появляются на афише театра, как правило, не чаще трех раз в месяц. Все остальное время труппа занята в опереттах. Вот почему с таким удовлетворением был встречен здесь спектакль молодого балетмейстера Марка Мнацакяна «Перекресток», состоящий из четырех одноактных балетов.

В «Перекрестке» — скрещенье тем, скрещенье музыкальных и хореографических стилей. В балетах на музыку Шостаковича, Бартока, Генделя и неизвестного испанского композитора не только пересеклись различные эпохи — выявились общие для современного балетного театра проблемы, обнаружился единый подход к ним самого постановщика. Спектакль этот, скорее, можно было бы назвать вариациями на темы известных музыкальных и литературных произведений. Каждая из взятых хореографом тем своеобразно обращена в сегодняшний день, несет в себе то скрытый, то обнаженный публицистический заряд. В двух балетах — «Гамлете» и «Лоркиане» — Мнацакян ищет пути перенесения в балетное искусство произведений классической литературы. Еще в двух — «Спирали» и «Пассакалье» — дает собственное прочтение музыкальных партитур, не предназначенных специально для балета.

В «Пассакалье» Генделя хореограф как бы вступает в спор с бытующим мнением о том, что музыка Генделя полна покоя, ритуальной созерцательности. Строгость танцеваль-

ного рисунка таит скрытую порывистость. Линии общей танцевальной композиции, отчетливой прямизной напоминающие об эпохе классицизма, обретают в сольных кусках романтическую взволнованность. Здесь скрещение эпох рождается из самого существа классического танца; строгая классическая форма и романтическая взволнованность чувств — это соединение создает неожиданную гармонию, ощущение новизны.

Рядом с Генделем — Барток, балет «Спираль». П «Пассакалье» хореограф старался чутко следовать музыкальной структуре и не давал самой музыке сюжетного толкования, в партитуре Бартока балетмейстер «вычитал» условный, но последовательно развивающийся сюжет. Композитор писал свою музыку в годы воцарения фашизма. Мотив обезличивания человека звучит здесь экспрессионистически обнаженно. Постановщик избрал для своего балета напряженную, «ломаную» танцевальную речь, местами внес в нее приметы современного танца «модерн». Балет открыто публицистичен, он поднимает вопрос об ответственности человека за происходящее рядом с ним. «Спираль», тематически во многом напоминающая балет венгерского хореографа Имре Экка «Вариации одной встречи», собственным решением сюжетных мотивов, их пластическим воплощением оказывается совершенно самостоятельным произведением.

В мире, где живет Девушка, все скрывают свои лица. Люди носят вместо лиц маски, они превращены в роботов. В первом эпизоде балета движение массы танцующих широко «разливается» по сцене, но, удивительное дело, создается впечатление, что движения вовсе нет. Хореографический рисунок все время стремится оформиться, приобрести завершенность — и не может. Механическость ритма рождает чувство бесысходности.

Среди масок только Девушка имеет собственное лицо, и роботы возмущены, они толпятся вокруг нее, подавляют танец героини своим ритмом, своим монотонным движением. Незаметно для себя Девушка тоже оказывается в маске.

Напоминая пластикой знаменитого мима Марселя Марсо, откуда-то из неизвестности приходит к героине Юноша. Он без маски, он рядом с ней. Толпа старается разъединить их, уничтожить. В тот миг, когда роботы уже топчут пустое место, где были влюбленные — вверху, недосягаемые для толпы, появляются снова он и она — герои продолжают свой дуэт. В этом танце возникает и растет тема гармонии. В танец двух постепенно вовлекается толпа. Падают маски...

Экспрессионистический стиль пластики, вы-

бранный постановщиком для «Спирали», не вызывает споров: он продиктован характером партитуры Бартока. Но в хореографическом тексте балета зрителю не хватает «знаков препинания». Танцевальная речь как бы произносится на одной ноте — высокой, напряженной, но все же одной. И это просчет режиссуры балета.

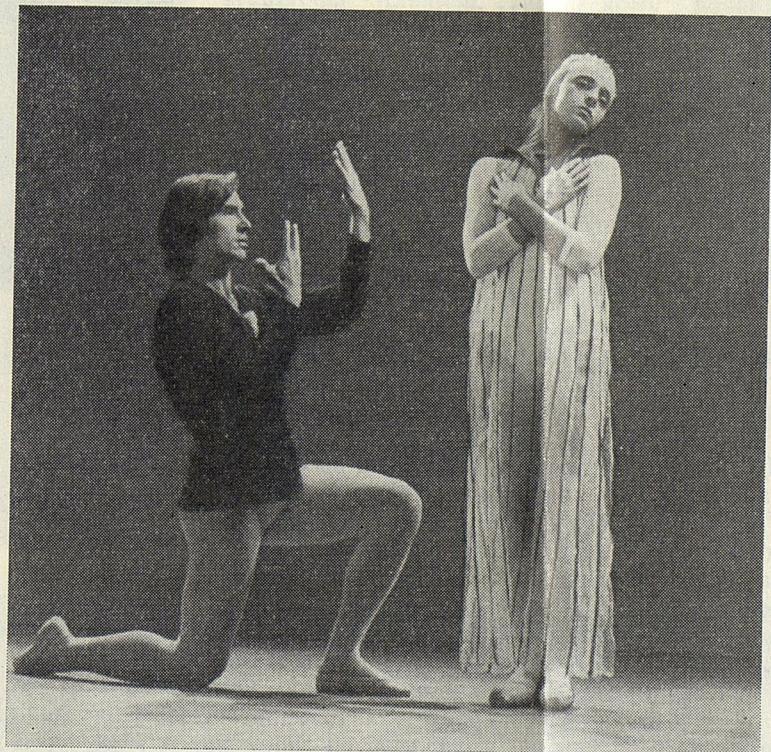
Своей интерпретацией Генделя и Бартока Мнацаканян на практике продемонстрировал свое отношение к вопросу о балетных вариациях на музыку, не предназначенную для танца. «Гамлетом» и «Лоркианой» хореограф принял участие в обсуждении вопроса о балетных пародиях литературных произведений.

Постановщик заставил задуматься о принципах подхода к первоисточнику, степени приближения или «отдаления» от него интерпретаторов-хореографов. Тщательное копирование первоисточника давно скомпрометировало себя в балетном театре. Причина этого упирается в старый, будирующийся не один десяток лет вопрос — все ли доступно балету? Отсюда — разговор о степени самостоятельности того или иного балетного спектакля. Хореография — искусство поэтических обобщений. Философская нагрузка балетного спектакля раскрывается специфическими средствами хореографии, ее нельзя выразить простым переводом сюжета на «немой» язык балета.

Легче представить себе балет, навеянный образами великого драматурга, чем спектакль, последовательно раскрывающий философскую мысль «Гамлета». Отношения балета с литературой во многом напоминают взаимосвязи поэзии с прозой. Встречаются стихи, навеянные прозой, — при их чтении возникают определенные ассоциации с первоисточником, но именно ассоциации, а не его глубинные идеи, мысли, даже не характеры. «Гамлет» Марка Мнацаканяна лишь в общих чертах сохраняет фабульную основу трагедии Шекспира. Это поэтическая фантазия на тему великой трагедии. В обобщенности мысли постановщика — и оригинальность и ограниченность нового произведения. Поставленный на музыку Д. Шостаковича к фильму, «Гамлет» во многом вторит мыслям «Спирали», как бы развивает ее идею на новом материале. Это тоже спектакль об ответственности.

Эльсинор полон преступлений. Миссия героя — вырвать зло с корнем. Естественно, в такой концепции Гамлет стал активным участником событий. Он больше действует, чем размышляет. А Гамлет мало размышляющий вступает в противоречие с главной идеей трагедии Шекспира.

Лучи прожектора концентрируют внимание на фигуре принца. Принц уже знает об



убийстве отца. Он уже встретился с его тенью. Полуобнаженное тело танцовщика, неуловимо напоминающее пластикой и «Раба» Микеланджело и святого Себастьяна, пронзенного стрелами, как бы рвется из невидимых пут. Гамлета мучают сомнения. Но вот решение принято: как в панцирь, облачается герой в колет. Сомнения отброшены. Он идет к людям, чтобы бороться со злом.

А во дворце король танцует, не выпуская из рук скипетр. Королева распластавается по планшету сцены в чувственно-вызывающей позе, чтобы тут же снова превратиться в высокомерную правительницу, заковать страсти в жесткую форму. Появляется Офелия. Она — как слепая. Повисшие, будто ощущающие воздух руки, трепетный ход на пуантах вызывают в памяти персонажей пьес Метерлинка. Для нее, безвольной, добродушной, страшен этот мир, в котором утеряна гармония. Этой Офелии действительно место в монастыре. Это — не характер, это одна его грань.

Рядом живет, шепчется, плетет бесконечную танцевальную паутину двор, равнодушный и безучастный к человеческим чувствам, двор во главе с Полонием.

И тут возникает призрак — почти как реальный, конкретный человек. Какую-то секунду отец и сын как бы действуют в унисон. Гамлет будто снова возвращается к своим сомнениям, как в начале балета, берет в руки шпаги, направляет себе в грудь. Но призрак

С. Губина
(Офелия) и
Ю. Сидоров
(Гамлет).
«Гамлет»
на музыку
Д. Шостако-
вича

вдохнул в него силы. И Гамлет снова отбрасывает шпаги.

А во дворце разворачивается чинный гавот, гавот-сплетня, гавот-трусливый шепот.

Появляется еще одна группа персонажей. Это актеры — своеобразные летописцы, эпическое начало трагедии. Они накидывали в прологе плащ на плечи героя. Их приход во дворец — как свежая струя. «Мышеловка» строится на полифонически развитом танцевальном действии, актеры вступают в конфликт с персонажами трагедии. В рисунке этого танца король и Гертруда выглядят манекенами. Напряжение нарастает. Уже убит Полоний. Пластическим реквиемом по умершему воспринимается танец Офелии. Духовными братьями-близнецами выходят в параллельных монологах Гамлет и Лаэрт. Расставлены силы, обрисованы персонажи, обнажены конфликты. Трагедия мчится к развязке. Физической смерти постановщик не показывает. Гамлет поднимает шпагу — к его ногам падает король. Застыли в мертвящем изломе поз Гертруда, король, Гамлет. Миссия героя выполнена. И вот он уже сам лежит на земле среди уничтоженного им мира зла. Актеры находят труп героя и закрывают занавес...

Кончается балет «Гамлет» — точнее, пластические ассоциации с образами великой трагедии. А после антракта — резкий контраст. Смену ритмов, праздничность красок, несмотря на многозначительную символику темы балета, демонстрирует последняя постановка Мнацаканяна — «Лоркиана», навеянная хореографу поэзией великого испанского поэта. Ни одно из конкретных стихотворений Лорки не переведено здесь в прямую на язык танца. Их стихов взято их настроение, образы Испании, прекрасной женщины Соледад, блестящего тореро, яростные и прекрасные страсти, опоэтизированная печаль.

Фабула балета напоминает известный балет де Фалья «Любовь-волшебница». У девушки умер возлюбленный. Воспоминание о нем, его тень не дают героине жить полной жизнью. Только там, у де Фальи, все кончалось благополучно: призрак любовника увлекался прелестной подружкой девушки и своей неверностью освобождал героиню от клятвы. В «Лоркиане» разворачивается трагедия. Соледад получает право любить снова лишь ценой собственной жизни. Презрев смерть, танцует она свой последний танец. «Лоркиана» полна символической значительности, но покоряет в ней в первую очередь сам танец, его радостная красочность, умение постановщика выстроить танцовщую массу, передать яркость испанского танцевального фольклора. Хореограф умело соединяет бытовые элементы с образным обобщ-



щением и, что самое важное, — передает ощущение поэзии Лорки.

Образ Соледад — почти символ, символ жизни, страсти. Она танцует на площади и для площади. Одновременно она реальна и нереальна. В этом спектакле внимание зрителя приковывается не к сюжету. Главное здесь — поэзия танца. То, как вереница испанцев взвивается вслед за танцовщицей. Как танцует она с одним из них, а в это время каждый из толпы танцует с воображаемой партнершей, будто он тоже танцует с Соледад.

(Хореограф любит и умеет использовать пластику кистей рук: их «танец» создает впечатление смятения, ликования, полной слитности героев с толпой или, наоборот, их отъединенности от толпы).

И жизнь здесь взрывает символику. Праздничная театральность танца торжествует над многозначительностью темы рока, судьбы. Это особенно ощутимо в сцене корриды. Коррида состоит из трех частей. Каждая часть выстроена в канонической форме боя с быком. Тореро «режиссирует» драматургию корриды. Толпа в зависимости от этого принимает на себя различные функции. Она то масса, восторженно приветствующая своего героя, то ощетинившийся бык, то живой барьер, окружающий арену. В яркой театральности, вольности, внутренней гармонии — верность первоисточнику, и в этом — притягательная сила «Лоркианы».

Во всех спектаклях Мнацаканяна существует как бы два слоя их драматургии. Первый расставляет акценты в развитии сюжета ударными режиссерскими деталями. Вот сводит шпаги Гамлета и Лаэрта король, делая сам шаг назад. Клинки соперников нацелены друг на друга. Скрытый механизм отношений обнажается в этом эпизоде. Вот

И. Павлова
(Соледад).
«Лоркиана»

незаметно для себя оказывается в маске Девушка «Спирали» — кульминационная точка в развитии действия поставлена. Но помимо этой чисто фабульной драматургии в постановках Мнацаканяна существует и другая — подспудная, эмоциональная, строящаяся на взаимоотношениях ритмов, темпов. Она рождается из того, как умеет хореограф вдруг «растянуть» мгновение, чтобы создать впечатление томительности происходящего, его нескончаемости. Как невероятно простыми средствами умеет балетмейстер нагнетать ритм эпизода. Кружится сломленная горем, смятенная Офелия. В рваном ритме отчаяния завертела толпа Девушку в «Спирали». (Здесь балетмейстер разрушает академическую форму тура, шене, соединяет верчение с необычным положением корпуса, рук,— движение приобретает огромную эмоциональность.)

Наиболее близкой творческому почерку Мнацаканяна в «Перекрестке» мне представляется «Лоркиана» — самый естественный, классичный, праздничный спектакль. Мнацаканян — художник гармоничный. Несмотря на напряженную обостренность конфликтов, мир его балетов рационально выстроен, выверен. В большинстве его постановок страсти как бы сдерживаются изнутри. В каждом из спектаклей чувствуется своеобразная эпичность. Порой кажется, что хореограф как бы боится в своих работах быть до конца самим собой. Трагические темы, острые конфликты, кипение страстей заставляют его быть напряженным, жестким художником. Когда смотришь его спектакли, хочешь увидеть работы Мнацаканяна, созданные на такие темы и сюжеты, в которых балетмейстер мог бы «отпустить» себя без страха показаться примитивным.

«Лоркиана»

