

“Они проснулись так рано, когда остальные еще спали”

Лопухов ставит Мусоргского

Мусоргский и оперный театр XX века — тема в музыковедении закономерная, общепризнанная и активно разрабатываемая.

Мусоргский и балетный театр XX века — тема весьма непривычная, едва ли не спорная в самой своей постановке и уж совсем мало исследованная.

Между тем, хотя у Мусоргского и нет специальных балетных опусов, а в обширной сфере его интересов хореография не занимает сколько-нибудь заметного места, творчество его оказало значительное воздействие на хореографическое мышление последующего столетия.

Эстетические принципы этого периода, что надо специально оговорить, включали решительный поворот хореографов к музыке, вовсе не для балетного жанра написанной. От “Шехеразеды” в Дягилевских сезонах, от фантазий-миниаюр Фокина — к Серенаде Чайковского и Скрипичному концерту Стравинского у Баланчина ширилось это движение отвоёвывания все больших симфонических пространств. Быстро и резко изменялись представления о дансантизме, о пластических возможностях, о взаимодействии музыкальной и танцевальной культур, пока, наконец, с приходом на балетную сцену Девятой симфонии Бетховена и си-минорной мессы Баха у Ноймайера, вокальной монодии, литургических хоров, сериальной-додекафонных пьес, оперной классики и пр., не стало окончательно ясно: запрещенной к отащиванию музыки уже нет. Могла ли в таких условиях оказаться незамеченной проблематика творчества великого Мусоргского, открытые им народные характеры и образная сфера?

Имя Мусоргского возникло на балетных афишах и у нас в стране, и за рубежом в преддверии 20-х годов. Вот неполный, но впечатляющий перечень “Ночь на Лысой горе”: 1918 — театр сада “Аквариум”, балетмейстер Горский; 1924 — Русский балет Дягилева, балетмейстер Бронислава Нижинская; 1934 — под названием “Черная магия” — Парижская Опера, балетмейстер Сергей Лифарь; 1943 — Балле-тиэтр, Дэвид Лишин; 1951 — филиал ГАБТ, Ростислав Захаров. “Картинки с выставки”: 1928 — Гаага, балетмейстер Хесс, 1944 — Балле интернейшнл (США) — Бронислава Нижинская; 1947 — Вена, балетмейстер Ханка; 1972 — Гетеборг, фон Розен... В 1945 году музыка Мусоргского звучала в Стокгольме, в 1943-м — фрагмент “Сорочинской ярмарки” в аранжировке Николая Черепнина был поставлен Лишиным в труппе Балле-тиэтр Метрополитен Опера... Помнят ленинградцы и “Бабу-Ягу” Леонида Якобсона, созданную в 1965 году.

Надо полагать, что в большинстве этих сочинений имелось немало поучительного. Но сегодня среди всех хореографов-“соавторов” Мусоргского одного я выделила бы особо. Масштаб его в хореографическом искусстве приближается к масштабу Мусоргского в музыковедении. Рискну сказать, что Федора Васильевича Лопухова роднит с Мусоргским тип художника. О судьбе людей подобного типа метко выразился Мережковский: “Он проснулся так рано, когда остальные еще спали”. Лопухов, как и Мусоргский, был новатором, смелым до дерзости, он тоже устремлялся к новым берегам, опережая свое время, мысля и работая в завтрашнем дне. Годы потребовались, чтобы открытый на рубеже 20-х годов XX века Лопуховым жанр танцсимфонии превратился в официально признанный и широко распространенный. Свою танцсимфонию “Величие мироздания”, поставленную на музыку Четвертой симфонии Бетховена, Лопухов готов был признать неудачей, а созданный несколькими десятилетиями позже

“Хрустальный дворец” Баланчина на музыку До-мажорной симфонии Бизе уже прошел триумфально по сценам мира: настало его время.

Лопухов — одна из наиболее удивительных творческих фигур в русском хореографическом искусстве. Едва вступив на поприще балетмейстера, он сразу обнаружил собственный, самостоятельно-независимый взгляд на возможные пути развития балетного театра. Даже по сравнению с шедшим “против течения” Фокиным он выделялся еще большей непокорностью, самостоятельностью. Для нас особо интересна позиция Лопухова как самого чуткого среди хореографов музыканта. Федор Васильевич прекрасно разбирался в музыке, знал ее, легко писал гармонические диктанты, умел читать оркестровые партии, сочинять танцевальное действие по партитуре, играл на рояле, на гитаре... Среди людей, оказавших на него влияние, он называл, наряду с Бенуа и Головиным, Шалапина, Эмиля Купера, Асафьева. Для кого еще в те годы “одна и та же музыкальная тема, пронизываемая скрипкой, гобоем или каким-либо другим инструментом, могла носить совершенно различный характер по своим чисто инструментальным особенностям?” В книге Лопухова 1925 года “Пути балетмейстера”, откуда взята цитата, три главы первой части были посвящены музыке: “Балетмейстер и партитура”, “Танцсимфония”, “Танцевальный симфонизм”, а вторая часть носила многозначительное название “Танцы около музыки, на музыку, под музыку и в музыку”.

Эта ориентация на музыку как первооснову и позволила Лопухову разработать идею танцсимфонии, энергично подхваченную многими его учениками и коллегами. Желая продолжить после Фокина опыты создания балетов на симфоническую музыку, он захотел сочинить и новую форму хореографического искусства, где освобожденный от сюжета танец — самодовольное, самоценное. Это была одна из попыток уйти из-под власти программности, литературности, вербальной зависимости в хореографическом искусстве. В бессюжетном действе средствами танца, не имеющего деления на классический и характерный, должны были воплотиться образы музыки, темы и их разработки, движение основной мысли композитора.

Весь творческий путь Лопухова отмечен кажущейся парадоксальностью мышления, взлетами и провалами. В нем отразилась многотрудная эпоха, то толкавшая на смелый поиск, то отторгавшая все необычное и яркое.

Это Лопухову принадлежат названные вскоре формалистическими балеты-пантомимы синтетического театра Стравинского “Пульчинелла”, “Байка про Лису”...

Это он сотрудничал с Шостаковичем, изобретая для “Болта” новые виды движений, обогащая лексику за счет близких хореографии иных пластических искусств.

Это о нем — печально знаменитая статья 1936 года “Балетная фальшь” — по поводу общего с Шостаковичем балета “Светлый ручей”.

И это он на рубеже 60-х годов добился, чтоб балетмейстеры получали высшее образование в недрах консерватории, в частности Ленинградской, а не иного театрального вуза.

Такой незаурядный человек имел право обратиться к великому Мусоргскому. “Меня всегда удивляло, — замечал он, — что некоторые люди, в частности музыковеды, считали музыку Мусоргского нетанцевальной. Наоборот, она очень танцевальна. Но не всякому по плечу...”

Встреч с Мусоргским у Лопухова

было несколько. 1924 — “Ночь на Лысой горе”, тогда же — несколько номеров из “Картинок с выставки” для экстрадного исполнения, 1926 — танцы в “Хованщине”, 1963 — одноактный балет в одиннадцати эпизодах “Картинки с выставки” в Музыкальном театре имени Станиславского и Немировича-Данченко.

Замысел “Ивановой ночи” зрел у Лопухова давно, а премьера в ГАТОБе состоялась ровно 70 лет назад 26 марта 1924 года. Сценарий “скоморошьего бесовского позорища” был разработан самим балетмейстером, ставившим целью возродить искусство древнерусских скоморохов, народных лицедеев, дать словно бы стилизацию скоморошних представлений XI века. Спектакль был поставлен как театр в театре: глашатай комментировал и иллюстрировал предстоящее действие, встречал выезжавших на тачках скоморохов, руководил ими. Само же представление “скоморохов посвящалось свадьбе Ежи-Бабы с Чернобогом, сопровождаемой хороводом ведьм, несущихся “с тем же головокружильным азартом, который рвется и мечется в ритмах Мусоргского” (А. Гвоздев). Все завершалось хоровым пением монахов, проклинаящих место бесовского позорища.

Спектакль носил одновременно трагедийный и буффонный характер. Явная насмешка, даже глумление над христианской обрядовостью была в духе времени: в 20-е годы вся Россия свержала религиозные авторитеты. Для Лопухова же было важно оправдать гонимых скоморохов, которые вынуждены были давать представление “ночью” и идентифицировались потому с нечистой силой. Подулилось, что многие христиане видели бесовский шабаш в тайном сборище язычников.

Интерес к русской теме в балете связывался у Лопухова с интересом к народным играм, ярмарочно-площадному театру, языческой ритуальности. Серьезно занимаясь русским, славянским язычеством, он изучал на протяжении всей жизни специальную литературу — любил “Язычество и Древнюю Русь” С. Аничкова (1914), книги, которые могли знать Мусоргский и Римский-Корсаков (в его инструментовке, кстати, шла “Ночь...” — “Древняя религия славян” Г. Глинки (1804), “Поэтические воззрения славян на природу” А. Афанасьева, — читал “Скоморохов на Руси” А. Фаминцына (1889). В работе “О мифическом значении некоторых обрядов и поверий” А. Петербина второй раздел был посвящен Бабе Яге. Этот образ живо занимал Лопухова и дальше, при постановке “Картинок...”

Сам Федор Васильевич часто рассуждал о переосмыслении и искажении древнеславянских божеств, и в частности, о трансформации одной из славянских богинь. Мне посчастливилось лично от него услышать о трех ипостасях этого образа. Первая, Мать-Баба, была божеством тишины и покоя, светлая и золотоволосая, она держала на руках дитя Светлоvida. Горнее божество. Баба Яга, тоже молодая и привлекательная, — существо огненное (огонь как жизненная энергия), среднее, наземное. Наконец, Ежи-Баба — богиня сил земли, божество подземное, долнее. Опять-таки она молодая и красивая, но темно-землистая и страшная. Она-то в “Ночи на Лысой горе” и венчалась с Чернобогом. Федор Васильевич подчеркивал, что специально погружался в ту литературу, которую могли знать Мусоргский и Римский-Корсаков, чтоб приблизиться к их пониманию славянской мифологии (кстати, в корсаковской “Младенце” выведена та же Ежи-Баба).

Последняя встреча с Мусоргским стала и последним балетом в творчестве Лопухова. 5 сентября 1963 года

состоялась в театре Станиславского и Немировича-Данченко премьера “Картинок с выставки” (инструментовка Равеля). Как уже было сказано, это сочинение давно занимало воображение балетмейстера. Сорок лет назад ему довелось поработать с Асафьевым над расшифровкой тайн, заложенных в музыку Мусоргского. Сотрудничая в БДТ, они сблизились, впоследствии сделали вместе не один балет (“Ледяная дева”, “Весенняя сказка”). Лопухов ценил, что Асафьев, сев за рояль, мог показать балетную музыку так, что она приобретала пластичную рельефность и подсказывала танцевальный образ. С Асафьевым он и обсуждал, на кого ориентироваться в решении “Картинок” — на Гартмана, Стасова или Мусоргского. На склоне лет Лопухов тем более не колебался в выборе — конечно же, Мусоргского: всю жизнь он стремился ставить, по его терминологии, в музыку, вычитывая именно то, что заключено в ней. Потому и спорил в своем решении с Гартманом, от которого Мусоргский только отталкивался, создавая вовсе не иллюстрации, а самостоятельные музыкальные зарисовки, собственные образы. Спорил Федор Васильевич и с литературными комментариями как Стасова, так и самого композитора: во многих программах — замечал он — как будто нарочно затуманивается истинный смысл музыкального содержания. Трудно переоценить такой подход, свидетельствующий о примате музыкального самоценного над литературным. Вообще поражение, которое нанес Лопухов литературоцентризму в хореографии, благодатно сказалось на развитии этого искусства.

Из музыки вычитал Лопухов содержание одного из самых сильных номеров балета — “Быдло”. По его мнению, композитор изображал вовсе не телегу-быдло, а крестьянство-быдло. Крестьянство закабаленное, поставленное на колени, но буйное, непокорное, разбойничье. Этот символ и воплощался на сцене. Четыре мужика ползали на коленях, корчались, тяжело передвигаясь зигзагами. Постепенно внутреннее напряжение заставляло их выпрямиться, подняться, проявить свой неукротимый нрав, вырасти в грозную силу... Но, опомнившись, мужики снова опускались на колени, и до поры опять задремывала их взрывчатая энергия... Решение Лопухова стало открытием, о нем много и восторженно писали.

Столь же любимая для Федора Васильевича пьеса — “Баба Яга”. Он предлагал уже знакомую трактовку этого образа: не скрюченная кикимора-старушонка — да и нет в музыке ничего издевательского, — а красивое, искрометное существо. Извечное воплощение мечты о полете. Полетности полна и виртуозная, технически блестящая балеринская партия, сопровождаемая высокими поддержками у партнеров.

Можно было бы подробнее разобрать каждую из пьес, объяснить, почему в “Двух еврейках” Лопухов применяет польское движение *pas gala*, а в “Старом замке” берет за основу старинную танцевальную классику, решая дуэт дамы и рыцаря в стилистике лирики Вальтера фон дер Фогельвейде. Убедительно спорит балетмейстер с музыковедами, уверяя, что в “Катакомбах” музыка не скорбная, как они считают, а таинственная, страшная, своеобразно расшифровывает он раздел “С мертвыми на мертвом языке”...

Но и сказанного достаточно, чтоб понять, сколь неуклонно следовал хореограф своему тезису: “лишь сама музыка дает представление об образах произведения”. Интерпретация “Картинок...” получила высокую оценку. “Балетмейстеру удалось открыть средствами хореографии то, чего мы не видели и не слышали раньше”, — замечали критики. По свидетельству очевидца, Генрих Нейгауз признался: “Сколько лет играю, и не знал, что так можно сделать Мусоргского”.

Как всякий большой художник, Лопухов своей интерпретацией великого русского композитора обогатил представление об известном, внес новые мотивы, уловил и воплотил мощный дух, таившийся в нотном тексте. Потому и можно говорить о его существенном вкладе в мусоргистику.