

«ОДИННАДЦАТАЯ СИМФОНИЯ»

НОВЫЙ БАЛЕТ
В МАЛОМ ТЕАТРЕ
ОПЕРЫ И БАЛЕТА

МАЛЫЙ театр оперы и балета снова обратился к Шостаковичу. Хореограф И. Бельский поставил «Одиннадцатую симфонию» — о первой русской революции — в лаконичной, как плакат, декорации М. Шеглова и М. Смирнова.

Александровская колонна косо нависла над сценой. Ангел — рукоять меча, ствол — клинок, вонзенный в тело России и народа. Временами, например в эпизоде расстрела шестив, клинок залит кроваво-красным светом, а за ним возникают тени крестов и хоругвей. По стилистическому оформлению уходит к искусству первых лет Октября. Это перекликается с замыслом постановщика, ибо и у него адрес сценического действия указан в условных по форме, но односложных по сути приметах времени. В согласии с замыслом хореографа художники заклеили лица крестьян бородами и наметили на трико следы перекрещенных онучей, прикрыли фартуками мастеровых голые торсы рабочих, бросили по одному аламу погоню на плечо каждого казака и мазнули алой краской по околышу синей фуражки. Бабьей косынкой, шалью вдовы из городского предместья, монашеским платком кажутся ткани, наброшенные на головы танцовщиц.

Хореограф тонко находит пластические соответствия этих обозначений. Такие соответствия — в знаке креста, проходящем через три первые части симфонии: реального, каким осеняют себя, клаясь поклоны, участники шествия 9 января, и условного, когда тела превращаются в расклевывающиеся, кренившиеся, падающие кресты, когда в ритмическом рисунке партии Отчаяния исполнительница сгибается то истоиво, размашисто, то

захлебываясь, торопясь, сбиваясь.

Особенно отчетливы эти пластические соответствия в партии казаков. Врезаясь в толпу, казаки нарушают ее линейное построение, которым, кстати сказать, балетмейстер злоупотребляет. В одинаковой припрыжке с ноги на ногу шестеро танцовщиц создают впечатление скачущих карательных отрядов. Одинаково воспроизводят руки взмах нагайки, одинаковым усталым движением, тыльной стороной ладони, казаки смахивают пот с лица. Расправа показана чуть ли не как «трудовой процесс» — с иронией, достойной постановщика «Конька-Горбунка».

Штрих открыто изобразительный воспринимается как ориентир для разгадки вдохновившего постановщика образа. Это графика Франса Мазереля с ее открытыми контрастами и подчеркнута острой, жесткой манерой рисунка. Прямой перекличкой с циклом Мазереля «Идеа» звучат иные эпизоды балета. В частности, расстрел Свободы, когда казаки окружают ее и берут на прищел, вызывает в памяти расправу с Илеей у Мазереля. Оглядка на графику, вообще на изобразительное искусство, помогает Бельскому найти необычную композицию ансамбля и солистов, ввести в обиход современной хореографии оригинальные группы и позы.

Занавес, поднимаясь в первой части над картиной Дворцовой площади, открывает четыре главных персонажа-символа. У подножия колонны, в центре, лежит скованный невидимыми цепями Юноша. В даль-

нем углу сцены, вся в черном, запрокинувшись коленопреклоненная исполнительница партии Отчаяния. По краям авансцены — две сидящие фигуры: алая Свобода, пружинисто собранная, готовая взвиться пламенем или стягом, и серая, как туманный рассвет, Надежда, простершая вперед ладонь. Мертвенная застылость и призрачность города, заданная музыкой, кажется еще неподвижной от протяжных, стонущих «реплик» Отчаяния и от мерной поступи часовых, сменяющихся в карауле на часах истории.

В цитатах из тюремных песен складывается пластическая экспозиция персонажей. Юноша тешно пробует сбросить оковы. Рассекает сцену пламенем выходящая Свобода. Птицей взмывает Надежда.

Бельский разбил затемнениями четыре части симфонии, идущие в оркестре без перерыва. Музыка здесь — как раздумье о прошедших событиях, как лирическое отступление перед рассказом о событиях предстоящих (дирижер Е. Корнблит).

ВТОРАЯ часть начинается монологом Надежды. Партия построена в классическом танце. Монолог подхватывают и перебивают женщины в черном: молитвенно сложив под подбородком руки, они вводят мотив нарастающей тревоги. Свита черной волнницы — Отчаяния, — они предвещают ее выход.

Отчаяние — одна из самых удавшихся партий балета. У Л. Пановой Отчаяние не просто глубоко, оно смертельно и напоминает смерть черной пустотой глазниц, где вдруг загораются свечи, сухими движениями

тела, будто лишенного плоти, угрожающими интонациями всей пластики. У Я. Кукс Отчаяние не грозит, а сердобольно охает, не сокрушает, а сокрушается, причитает и крестится куда более вразумительным жестом, чем Отчаяние Пановой, лишь пунктиром намечающей линии креста.

Символика Надежды однозначней по содержанию, а по рисунку перекликается с танцем чаек из «Берега надежды» и не открывает особого простора для самостоятельных истолкований. Танец Надежды — Н. Яннис мягок, гибок и плавлен, у Л. Климовой он острее, прозрачнее и звонче.

Грандиозная картина Кровавого воскресенья, столь выпукло театральная в музыке, у Бельского, по своему интересна. Верный принципу изобразительности, постановщик находит разные формы «движущейся неподвижности». Казаки мчаться вскачь не трогаясь с места, а сквозь них, как при замедленной съемке, просачиваются ряды бегущего народа — жертвы расправы. Объединенные ритмом учащенной погонии и бегства, казаки действуют в одном темпе, народ — в другом. Вот наглядный пример самостоятельности ритма и темпа, достойный войти в театральные учебники!

Но хореограф тут же ломает монотонность образа народа. Одни убегают за кулисы, тогда как тела других, разбросанные по сцене, напоминают о том самом Юноше, который раньше лежал ничком под сенью колонны. Эта перекличка не нужна в коротком балете, но хуже другое: снимается символика обобщения,

дробится неделимое действие. Этим не только расколот образ, но и подорван исходный замысел. Хореограф срывается в буквальность, обнаруживается, что полые и гулкие символы могут легко превратиться в натуралистическую «правденку».

В третьей части, на мелодии «Вечная память», Отчаяние — на переднем плане, а на заднем плане спускаются по откосу понырые тени. Они идут не поднимая головы, прижав к груди руки, делая паузу после каждого третьего шага.

Просветленная Надежда сменяет Отчаяние. Обе танцовщицы попеременно выступают на первый план. Отчаяние окружают женщины в черном. Их пластические голоса ведут свой мотив, на фоне которого выбивается вперед и сливается с ним голос солистки. Но интересная сама по себе разработка танца расходитсся с содержанием музыки. Суровой героине реквиема противоречат жесты танцовщицы, развивающей все ту же тему безысходной тоски, как ни выразительна ключевая поза: одна рука зажимает рот, а другая качается плетью.

Последняя часть, «Набат» — разгорающийся костер Свободы, он передан появлением кордебалета в таких же красных трико, с такими же красными шарфами, как у солистки. Танцовщицы, подобно пламени, распекают сцену. В партии солистки повторяется заданный еще экспозицией ход: стремительный скачкообразный полет завершается падением в полулежачую позу — фигура напоминает стяг, опущенный полотнищем вниз.

Из двух символических признаков партии — пламя свободы и знамя свободы — каждая исполнительница выбрала свой признак. В. Муханова акцентирует первый в пластике суховато высветленной, словно отбрасывающей снопы потрескивающих искр. Л. Камилова вносит в танец волевые ноты, делает его более упругим, протяжным, величественным. В ее исполнении особенно значителен мо-

мент, когда Свобода, поднятая героем, как знамя, падает, чтобы быть подхваченной народом и взвиться вновь.

В финале казаки, окружив Свободу, расстреливают ее, и вне их круга люди падают один за другим. Потом казаки душат Свободу и в ужасе отступают, когда она, поднявшись, идет мимо них на рампу, под опускающийся занавес.

Такой финал несколько прямолинеен. И он как бы подводит итоговую черту под мастерски поставленным, но холодным спектаклем. И оттого, что в образах этого балета олицетворены не характеры, а понятия, почти невозможно сообщить что-нибудь о главном герое. Внешне он у двух исполнителей совсем различен. Коренастый, сбитый у А. Носкова и стройный, романтически светлый у А. Сидорова. Такими видит их зритель в начале первой части. Потом и тот и другой растворяются в ходе действия, так и не сделавшись образом, а оставшись понятием. Но понятие Человек, даже если человек этот назван Юношей, еще труднее воплотить на сцене, чем понятия Свободы, Отчаяния и Надежды.

В «Одиннадцатой симфонии» Бельский продолжает то, о чем пять лет назад заявил в «Ленинградской симфонии» на сцене Театра имени С. М. Кирова. Продолжает во что бы то ни стало, как ни трудно дается эксперимент труппе Малого театра оперы и балета. Ей, воспитанной на балетах-пьесах, на жанрово-бытовой характерности, полезны такие уроки-эксперименты. Но сам Бельский словно бы теряет интерес к человеческому, необходимый в искусстве и явственно осязаемый в «Ленинградской симфонии». Художник повторяется в главном, ища прямых иллюстраций к симфонической музыке, читая ее сложное содержание как однозначный сюжет и призывая холодно созерцать там, где композитор потрясает.

В. КРАСОВСКАЯ,
доктор искусствоведения

ЛЕНИНГРАДСКАЯ
ПРАВДА

18 июня 1966 г.