

«НЕ ТАНЦУЙТЕ ПЕЧОРИНА, ПУСТЬ СТРЕЛЯЕТ!»

● Балетные вариации Шекспира
● Оторваться от текста!
● Может ли танец все?

ЧЕМ ОБЪЯСНИТЬ обилие в наши дни балетных вариаций литературы? Почему, к примеру, «Гамлет», сложное и философичное творение шекспировского гения, основа которого — движение человеческой мысли, привлекает к себе внимание искусства, чей язык — пластика человеческого тела? Почему балетмейстеры столь легко обходят заслоны и барьеры, поставленные самой идеей воплощения в танце гамлетовских раздумий, их рождения, развития, их глубинного течения, — все, что неотъемлемо от образа датского принца и шекспировской пьесы? На этот счет можно лишь строить предположения. Вот одно из них.

Привлекает поэтичность облика принца, этого юноши в черном. (Линии танца — воздушничко протяжные, отрешенность во взоре, элегантность силуэта...) Влекут перепады его душевных состояний. (Плавные танцевальные линии взрываются пластическим гротеском...) Обилие дуальных сцен обещает зрелищные выходы балетных актеров. Образ Офелии манит контрастами. (Танец лирический — танец драматический. Сцены безумия балету особенно удаются.) Королева — пластическое величие и экспрессия. Король — буйство танцевального рисунка. И впрямь — какие возможности для создания яркого пластического действия!

Но едва же это раскрывается лишь самый поверхностный слой произведения. И если только им ограничиться, трагедия о Гамлете будет сведена к историзм сыновней мести, а сам Гамлет изведен до Аврора. В самом деле, обе юности обьяты горем: оба потеряли отца, оба жаждут возмездия. В балетных спектаклях они нравственно и интеллектуально уравняются.

Танец не в силах воплотить идею, владеющую сознанием Гамлета-мыслителя. И это может привести к искажению даже самых действительных эпизодов трагедии. Например, в сцене «мышеловки» нам, зрителям, необходимо знать, что к моменту прихода в Эльсинор актеров Гамлет уже не тот, что в первых сценах трагедии. Сейчас он думает не только о мести за отца, но о справедливом, публичном суде над убийцей, над злом, царящим в мире. Не передать сложного комплекса идей и сомнений, терзающих душу Гамлета, — значит исказить его образ.

Как известно, литературным предшественником шекспировского «Гамлета» была пьеса, автором которой считают Т. Ки-

да, а еще раньше — предания об Амлете летописца Саксона Грамматика. К ним, только к ним, лишенным философской мысли и глубины, имеют отношение Гамлеты балетной сцены. Шекспир здесь ни при чем.

Попытаемся все-таки установить, что придало авторам балетов столь безоглядную решимость? Ответ может быть один: смелость рождена успехами. Серьезными успехами в освоении балетом тем и образов большой литературы. Да, в наши дни балету подвластны воплощение сложных характеров, психологическая глубина в передаче человеческих отношений. Это дано размах. Литературно-балетная волна вынесла на подмостки Терпсихоры героев Шекспира, Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Толстого, Достоевского, Чехова, Куприна, Бомарше, Шоу... И вот, окрыленные успехами, многие деятели балета воскликнули: балет может все! И объяснили свою уверенность: все зависит от таланта интерпретаторов — хореографа, композитора, исполнителей...

Но едва ли в теоретический спор заметит только: художественные потери в балетной версии подчас бывают так велики, что сводят на нет самые смелые замыслы. Когда балетмейстер одерживает безусловную победу? Театральная практика показала: когда в основе спектакля — яркий хореографический вымысел. А это предполагает не упрощенные взаимоотношения балетмейстера с текстом: романа, пьесы, поэмы, отойти от персоналички, чтобы полной вскрыть его содержание языком танца, создать свой образный строй, свою художественную условность, способную передать авторскую идею.

Вот несколько эпизодов из спектаклей последних лет, где хореографическое решение отличается новизной выразительных средств.

В гоголевском «Ревизоре» Мария Антонова говорит: «Душенька Осип, какой твой барин хорошенький!.. Какой миленький носик у твоего бабюна!» В балете А. Чайковского, поставленном на личинчарской сцене Олегом Виноградовым, Мария Антонова в одиночестве музицирует, мечтает о «хорошем барине». В этом эпизоде все смешно; и танец, изображающий игру на фортепиано, и рожденный зевотой скукой и любовным томлением дуэт героини с белокрылым кавалером (Хлестаков появляется вдруг в облики настоящего херувима), и само сладкозвучие движений и

поз исполнителей — Н. Большаковой и В. Гуляева. Ирония, гротеск здесь гоголевские. Хореограф лепит гоголевский характер, фантазируя на тему, взятую из текста пьесы, развивая, варьируя какой-то один мотив.

В балете «Чайка», поставленном хореографом Майей Плисецкой, чеховским персонажам в ряде эпизодов дана необычная танцевальная речь. Слово в кадрах, снятых рапидом, поплыви по сцене люди, одетые в почти бытовые костюмы. Каждый как бы перелез в пластику свой внутренний монолог, замкнув линию своего движения в обособленный, не пересекающийся с другими рисунок. Возник танцевальный образ разобщенности человеческих жизней, неустроенности людских судеб. Прием рапидов в балете не нов, но, наложившись на чеховский материал, дал новые художественные качества. Хореография вместе с музыкой Р. Шедрина, сценографией В. Левантова настраивает нас, зрителей, на чеховскую волну.

В телевизионном фильме-балете «Гамлет» по пьесе Б. Шоу «Пигмалион» режиссер А. Белинский и хореограф Д. Брыцке трансформировали сюжет комедии, превратив профессора Хиггинса в мистера хореографа. Подобная волюнтарность помогла балерине Екатерине Максимовой галантно, остроумно, обаятельно воплотить в танце характер героини Шоу.

Итак, современно мыслящий балетмейстер не иллюстрирует авторский текст, а хореографически его пересоздает. Однако до каких пределов можно отступать от первоисточника, на каком витке балетмейстерской фантазии начнется искажение авторского замысла? Вкус, ум, талант определяют допуски трансформаций — сюжетных, жанровых. Но в любом случае характеры героев, идея произведения, сама его атмосфера должны оставаться авторскими — пушкинской, шекспировской, чеховской...

Недавно на ленинградской сцене был создан шиллеровский балет «Разбойники», Музыка М. Минкова, хореография Николая Боярчиков.

Конфликт двух полярно противоположных мировоззрений, воплощенных в образах братьев Мооров, балетмейстер пересоздал в новом драматургическом ракурсе: ослабил сюжетную канву, авел в действие новых персонажей, показывая столкновение двух противоборствующих сил, акцентировал их социальную, историческую принадлежность. Замысел серьезный. Все дело в конкретном хореографиче-

ском способе его воплощения. Передает ли спектакль атмосферу, жизненную среду пьесы Шиллера, отрезившую литературную эпоху «Бури и натиска»?

По ходу спектакля у зрителей накапливается чересчур много вопросов. Вызывает сомнение и музыкально-пластический образ разбойников, их рок-музыка и рок-танец смущают не современной формой как таковой, а смысловой ассоциацией: сегодняшняя хиппи, даже самые агрессивные из них, — духовные старички по сравнению с шиллеровскими бунтарями, с их дикой, яростной энергией.

При всем том спектакль Н. Боярчиково впечатляет, когда он дает толк темпераменту героев и вносит пластическое разнообразие в сценические портреты.

«Начитанность не всегда достоинство в сочинителях», — заметил И. С. Тургенев. В балетмейстерских сочинениях наших дней часто недостает эмоциональной непосредственности, выраженной танцем. Вместо живых человеческих страстей нам порой предлагают суховатые ассоциативные голубоватые, пластические шифры. Истинного темперамента, яркого хореографического вымысла недостает многим балетам по произведениям больших драматургов, прозаиков, поэтов. Между тем с литературой современный балет крепко связал свою судьбу, и именно в этих спектаклях вымысел хореографии должен быть на грани открытия (в языке, приемах).

Можно представить, что наступит момент, когда кто-нибудь непременно воскликнет: «Остановите ганец Подколесина, пусть прыгает в ояно! Не танцуйте Печорина, пусть стреляет! Поверните с танцем Катерины, пусть...» Мы никогда не сморимся с балетными «стенями» Онегина, Болконского, если даже рядом с ними появятся живые, «настоящие» Татьяна, Наташа Ростова.

Значит ли это, что можно назвать конкретные литературные произведения, не подлежащие переводу на язык танца? Вот здесь-то и подстерегает опасность попасть в плен стереотипного мышления, против которого возражает балетмейстерская практика последних лет.

Один из примеров — балет «Идиот», поставленный хореографом Борисом Эйфманом в Ленинградском театре современного балета «на музыку Шестой (Платетической) симфонии Чайковского. Достоевский и Чайковский. Их встречу предсказали теоретики, практик-хореограф ее осуществил.

По законам симфонического письма выстраивается драматургия сцен и эпизодов романа Достоевского. В них достигает высочайшего накала тема противоборства человеческих чувствозаний, помыслов, идей — графический конфликт, втянувший в себя судьбы четырех героев. Это передано пластическими диалогами, трио, ансамблевыми танцами. В них — неодолимость взаимного притяжения-отталкивания героев, неизбежность трагической развязки. И Валерия Михайловского — Мышкина зрители «принзано» сразу. Этот светлый лик с обостренными чертами, обращенный в себя взором, чуткая отзывчивость движений обнажают особую душевную открытость, ранимость.

Музыка Чайковского дала артистам мочиче и тончайшие импульсы. Есть и обратная связь: пластика человеческого тела, танец обострили эмоциональное восприятие музыкальных образов. В этом перес-

нении — глубина и философичность балета «Идиот».

Итак, от рассуждения об ущербных балетных Гамлетах мы пришли к интересному балетному князю Мышкину. Тем самым подчеркнули неоднозначность ответа на вопрос: может ли балет все? Видимо, вступая в «соавторство» с большим писателем, уместнее не декларировать безграничность возможностей искусства танца, а подвергнуть свой замысел строгой проверке, задуматься над тем, обеспечит ли этот замысел минимум потерь литературного произведения и сохранит ли интересное хореографическое решение открытия. Эти как будто бы разные спектальные категории в процессе создания спектакля и его сценической жизни тяготеют друг к другу и в случае удачного слияния в одно художественное целое.

Н. ДРКИНА