

3

Гос. муз. газета - 2001 - № 9 - с. 3  
"КАРАМАЗОВЫ" - КВИНТ ЭССЕНЦИЯ ИДЕЙ

Августовская пора, когда, как правило, театральные труппы отдыхают, завершив очередной сезон, прошла в Александринском театре Санкт-Петербурга под знаком балета Бориса Эйфмана. Его творческий коллектив за это время успел показать - и не единожды - в знаменитом зале весь свой репертуар: "Чайковский" на музыку Чайковского, "Русский Гамлет" ("Сын Екатерины Великой") на музыку Бетховена и Малера, "Жизель" на музыку Адана, "Дон Кихот" на музыку Минкуса, "Дон Жуан и Мольтер" на музыку Моцарта и Берлиоза, "Карамазовы" на музыку Мусоргского, Рахманинова и Вагнера.

Каждый спектакль в постановке Б. Эйфмана, связанный с его новаторскими взглядами на балет, - это всегда неординарное событие, смелый эксперимент, в котором гармонично все и каждый элемент художественного целого находится на своем месте. Внешнее воплощение у Эйфмана, каким бы оно ни было ярким и самобытным, является логическим отражением идей и образов. При этом поражает творческая фантазия режиссера во всем - от пластики танца (который, к слову, при открытой авангардности выражения учитывает традиции еще фокинской хореографии) до интересных сцениграфических находок и столь напряженной драматургии, что зрителю не дается ни малейшего шанса отвлечься от действия.

Последний сезон ознаменован для театра Б. Эйфмана двумя премьерами: "Карамазовы" и "Дон Жуан и Мольтер". Обращение к роману Достоевского, по словам самого режиссера, связано с его личным переживанием идей, затронутых в этом произведении: "Те идеи, которые мы пытались воплотить в каждой своей работе отдельно, теперь слились в один поток". "Поток" идей повлек за собой и "поток" средств. Музыкальная основа, скомбинированная режиссером для балетной версии романа, оригинальна и представляет собой коллаж из симфонических фрагментов Мусоргского ("Картинки

с выставки", выдержки из "Бориса Годунова"), Рахманинова (фрагменты симфоний) и Вагнера (симфонические отрывки из "Тангейзера" и "Тристана"). Если к этому добавить еще и мотивы цыганской песни, появляющиеся вместе с образом Грушеньки, а также эпизодическое использование электронной музыки и декламации, то первое впечатление - понятно, шокирующее. Однако почти сразу же приходит ощущение, что в этом своеобразном коллаже каждый выбранный музыкальный фрагмент точно характеризует ситуацию, состояние героя в конкретный момент действия, и музыка является контрапунктом к развитию сюжета, комментирует глубокий психологический пласт.

Конечно, фабула, каковой она является в романе, не может быть перенесена на балетную сцену. Эйфман берет из нее лишь основные образы и отношения между ними - их он экспонирует и развивает в каркасе основных событийных узлов романа в первом акте: "греховная" кровь отца Федора Павловича объединяет братьев Дмитрия, Ивана и Алексея, несмотря на бездну различий. Режиссер вместе со своим постоянным сотрудником, талантливым художником и сценографом В. Окуневым создает визуальные художественные символы пут "карамазовщины". Феноменальная экспрессия эйфмановской пантомимы и танцевальной пластики великолепно доносит до зрителя эмоциональное и психологическое напряжение каждого образа, каждой ситуации.

Во втором акте балета акценты смещаются в сферу философских размышлений. Здесь реализуется вторая волнующая Эйфмана мысль романа Достоевского, которая раскрывается в диалоге Ивана и Алексея - по какому пути идти человечеству, чтобы достичь гармонии. Спор братьев о сути бытия и душе человеческой материализуется в образах легенды о Великом Инквизиторе. Декламация "за кадром", введенная здесь в спектакль, несколько конкретизирует сценическое воплощение философского

спора. На усиление контраста идей "работает" массовая хореография, где танец, состоящий из конструктивистских элементов и характеризующий идеальное для Инквизитора "смирненное счастье слабосильных существ", противопоставлен живой, человеческой и выразительной пластике людей Христа, "свободных сердцем".

Трехуровневые декорации, придуманные В. Окуневым, оказываются весьма удачной находкой, оставляя возможность символического наполнения их новыми образами. Сохраняясь на протяжении всего спектакля, они трансформируются во все новые символы, позволяющие совмещать несколько планов в различных "поворотах" действия: то это многоликая уличная толпа в первом действии, данная в качестве контрастирующего фона и одновременно среды основных действующих лиц, то это бурные галлюцинации Алексея, и наконец, сборище тюремных заключенных - окружения Дмитрия.

Страшный финал суев трех братьев, показанных одновременно, эффектно венчает трагический спектакль.

Балет Б. Эйфмана захватывает своей энергией, динамикой; удивляет умение мастера совмещать "несовместимое", достигая соединения различных смысловых пластов, эффектов, обходясь минимальными внешними средствами и возлагая основную смысловую нагрузку на экспрессию хореографии. Назovem имена тандоров, сумевших донести до зрителя режиссерский замысел: А. Мелькаев, Ю. Смекалов, Ю. Ананян, Е. Кузьмина, В. Арбузова, А. Иванов.

Осталось лишь добавить, что для идеального восприятия этого новаторского балета, впрочем, как и других представлений Б. Эйфмана в таком роде, не хватает живой музыки. Ясно, что непросто воспроизвести описанный выше звуковой коллаж. Но все же, по возможности, симфонический оркестр (а не фонограмма) должен сопровождать такой спектакль.

Евгения Артемова