

УДК 792.8

В. А. Звездочкин

БАЛЕТМЕЙСТЕР И МУЗЫКА

(о творческом методе Л. Якобсона)

Хореографический театр как синтетический вид искусства неразрывно связан (о чем писал еще Ж.-Ж. Новерр) с искусствами-«помощниками»: Литературой, Живописью, Скульптурой, но, прежде всего, с Музыкой. От взаимоотношений балетмейстера и композитора в их совместном творческом союзе зависит судьба того или иного музыкально-хореографического произведения. Проблема «соития» музыки и танца по-разному решалась в творчестве крупнейших хореографов различных эпох. Общеизвестны суждения на этот счет Ж.-Ж. Новерра в XVIII в., Карло Блазиса — в XIX в., Михаила Фокина, Джорджа Баланчина, Мориса Бежара — в XX в.. Наиболее аргументированными и современными, на наш взгляд, являются мысли, принадлежащие великим отечественным хореографам: Касьяну Голейзовскому, Федору Лопухову и Леониду Якобсону.

Один из главных теоретических трудов Якобсона «Моя работа над балетом «Шурале»» начинается с утверждения автора о том, что «хореограф сочиняет балет задолго до того, как он знакомится с партитурой. По намеченной им канве композитор пишет музыку. И тогда уже балетмейстер вместе с художником и артистами создает спектакль — делает зримыми и свои представления, и музыкальные образы; выражает в пластической форме то, что было рассказом в либретто, что затем перелилось в подробный хореографический план и прозвучало в партитуре композитора <...> Ощущать танец прежде музыки, непосредственно переводить литературную образность в танцевальную — это умение делает хореографа самостоятельным художником» [1, с. 34, 56]. Подобного рода высказывания (их немало в теоретическом наследии художника) порой трактуются как своеволие балетмейстера, считающего музыку едва ли не «служанкой собственных фантазий» [2, с. 207].

Ближе к истине, на наш взгляд, мнение критика А. П. Демидова, отмечавшего, что «хореограф рассматривает музыку как источник индивидуального творчества, отталкиваясь от музыки, свободно импровизирует на ее **канве**, соглашаясь и споря с композитором, приближаясь и уходя от него, расширяя, дополняя материал, **передавая собственное его** (хореографа. — В. 3.) пластическое видение» (выделено мною — В. 3.) [3, с. 70].

Здесь отражена сложность отношений Якобсона как с великими (например, с А. И. Хачатуряном в период работы над «Спартак», так и с молодыми композиторами (а ныне широко известными мастерами) Б. И. Тищенко, О. Н. Каравайчуком, С. М. Слонимским и их коллегами, привлеченными к совместному творчеству самим хореографом.

Известно высказывание Д. Д. Шостаковича о творческих «полномочиях» композитора и хореографа: «**Композитор — автор спектакля**» [см.: 4, с. 8]. Не ме-

нее значимо и свидетельство Б. И. Тищенко, дающее ясное представление о сложности работы композитора с Якобсоном над балетом «Двенадцать» (1964). В разговоре с Шостаковичем хореограф заявил буквально следующее: «Понимаешь, Митя, он (Тищенко. — В. З.) талантливый, но молодой, жизни не знает. Произошла революция. Народ безумствует, гуляет. Встретил буржуа — режь! Встретил бабу — вали!» [4, с. 8]. Якобсон авторитарно утверждал свое видение сцены (тем более, будучи автором либретто балета).

В личной беседе¹ Б. И. Тищенко не скрывал своего резкого несогласия со сделанными Якобсоном купюрами в одном из важнейших эпизодов спектакля — сцены «Пьяного танца Петрухи» после его «Плача» над телом убитой Катьки. Тем самым (по мнению композитора) хореограф «вонзил нож в сердце спектакля. Ибо я убежден, что если авторская партитура повреждена, спектакль нежизнеспособен» [4, с. 9].

Тем не менее, балет «Двенадцать» вошел в историю как один из самых близких по смыслу и стилистике хореографических интерпретаций первоисточника, единству музыкальной и хореографической образности. Более того, спектакль прожил достаточно длинную сценическую жизнь. В 1964 г., спустя двенадцать лет после премьеры на сцене Кировского театра он был перенесен первыми исполнителями в труппу «Хореографические миниатюры» и много лет украшает афишу этого коллектива.

По словам Б. Тищенко, музыка создавалась им не по либретто Якобсона, а... по поэме Александра Блока. Композитору в ряде эпизодов все-таки удавалось сломить сопротивление автора либретто и его «первоначальных хореографических видений»².

О ключевой сцене «Плача Петрухи над телом убитой Катьки» композитор рассказал в либретто Якобсона написано «Злобный танец Петрухи у трупа Катьки. Злоба Петрухи. Оттачивает свою злобу. Ритуально. “Весна священная”, втаптывание земли» [цит. по: 4, с. 7]. Тищенко предложил иное, блоковское решение этой сцены: медленное, порой сомнамбулическое звучание музыки передавало муки главного героя гораздо сильнее и правдивее «дикого пляса». Предельно чуткий к музыкальному материалу Якобсон признал правоту композитора и гениально выразил трагическое отчаяние главного героя в почти неподвижной, полной страдания пластике Петрухи (И. Чернышева). Неслучайно этот эпизод балета многие (в том числе и сам Якобсон) считали одной из лучших сцен постановки, подлинным шедевром единства музыки и пластики, музыкально-хореографической образности.

Но далеко не всегда отношения своенравного Якобсона с композиторами приводили в итоге к победному финалу. Достаточно вспомнить «битву» с Хачатуряном в период работы над «Спартак» (1956), музыку которого Якобсон перекомпоновал и купировал согласно своему видению спектакля в духе величественных античных фресок. Там, где Хачатуряну удалось отстоять те или

¹ Из беседы автора с Б. И. Тищенко. 11 нояб. 2008 г.

² Из беседы автора с Б. И. Тищенко. 11 нояб. 2008 г.

иные фрагменты (являвшиеся, по мнению хореографа, незэмоциональными и малодейственными), хореограф нашел способ придать им театральную зрелищность. Так родились знаменитые яacobсоновские «горельефы». Но даже с этими уступками Хачатурян не был согласен и считал постановку едва ли не преступлением хореографа, исказившего замысел сценариста Н. Д. Волкова и музыкальную партитуру.

Между тем, Яacobсон меньше всего покушался на права композитора.

Проблема перевода музыкальных образов в сценически-зримую живую «плоть» танца всегда предполагает (и предполагала) некое преобразование музыкального материала. Музыкальный образ, рассчитанный на слуховое восприятие, приобретает на сцене зримую конкретность и музыка уже воспринимается через танцевально-пластическое действие.

В этом смысле претензии композиторов даже к таким великим хореографам, как М. Фокин и сам М. И. Петипа, со стороны композиторов и особенно критиков-меломанов звучали задолго до начала творческой деятельности Яacobсона. Так, например, музыкальные критики возмущались (и продолжают возмущаться), тем, что А. Глазунов, оркеструя в 1909 г. 7-й вальс Ф. Шопена для балета «Шопениана», дописал к нему вступление, а «Прелюд» по просьбе хореографа повторил дважды! Что это: невежество балетмейстера или самоуправство великого Глазунова? Но ведь не будь этого «своеволия» двух творцов спектакля, не было бы и самого балета — шедевра музыкально-хореографического театра!

Как известно, Фокин был резким противником «псевдомзыкальных» балетмейстеров, усердно занятых точным отражением музыкальной фактуры в живом танце, и называл такой подход к музыке «деланьем нот ногами». Как многие подлинники композиторы танца, Фокин был убежден в бесконечном разнообразии способов воплощения музыкальной образности в сценически зримую хореографическую.

Танец как пространственно-временное искусство требует ритмического (в союзе с музыкой), пространственного (в союзе с изобразительными искусствами), и пластико-пантомимного (в союзе с высокой драматургией) образного «соития» со всеми искусствами-«помощниками», не лишаящего, однако, свободы и разнообразия лексических средств самого танца. «Танцевальная интерпретация различных симфонических и музыкальных опусов <...>, — пишет Ю. И. Слонимский, — чаще всего рожают **музыкально-пластические** произведения в противовес **пластико-музыкальным**, какими являются балеты как таковые» [5, с. 314] (выделено мной. — В.З.).

Общепризнано, к примеру, что хореография Джорджа Баланчина — это «зримая музыка», в отличие от «говорящего танца» Леонида Яacobсона. На первый взгляд перед нами два противоположных подхода к сценическому воплощению образности музыкальных произведений. Но при этом Баланчин, отрицая «сюжетность» в хореографии, тончайше отбирал («интонировал») те движения танца («неоклассики»), «звучание» которых было адекватно звукам музыки Баха или Бизе, Стравинского или Чайковского, что в итоге рождало внесловесный, но явственный «пластический сюжет». А Яacobсон, создавая в своих произведениях

драматургию «говорящих» движений, был предельно внимателен к малейшим нюансам музыки, выражая ее внутренний образный строй в пластике новых, непривычных (на первый взгляд) сценических созданиях. Можно сказать, что оба великих хореографа стремились к «соитию» музыки и танца, причем Баланчин (перефразируя Слонимского) был ближе к **музыкально-пластическому** методу, а Якобсон был сторонником метода **пластико-музыкального**.

Способность пластического видения музыки присуща избранным, подлинно великим хореографам. Так, «Лебедь» из «Карнавала животных» К. Сен-Санса изначально вовсе не был «умирающим»; образный строй музыки, казалось, идеально откликался идиллическим стихам К. Бальмонта. «Умирающим» он стал, когда его коснулась рука великого Фокина, почувствовавшего (или *увидевшего*) в этой музыке не умиротворение, а умирание, последние вздохи живого существа. И эту трактовку музыки, предложенную Фокиным, гениально воплотила Анна Павлова, следуя почти импровизационному показу балетмейстера. И теперь уже образ «Умирающего лебедя» навеки слился с музыкой Сен-Санса, которая ранее, казалось, «повествовала» совсем о другом.

Продолжая традиции Михаила Фокина, Леонид Якобсон также стремился в своих пластических импровизациях отталкиваться не от названия музыкальных произведений, а от внутреннего образного содержания музыки. Одна из главных особенностей хореографического метода Леонида Якобсона состоит в удивительном своеобразии, оригинальности и неожиданности *пластического видения* хореографом самых известных музыкальных произведений. Так, в двух «Мимолетностях» С. Прокофьева Якобсон увидел образ своей «Снегурочки»; одна из «Арабесок» К. Дебюсси обрела свое театральное воплощение, став музыкальной основой миниатюры «Вечная весна», а пьеса «Лунный свет» того же Дебюсси преобразилась в роденовский «Поцелуй». Одна из частей «Токкаты» С. Прокофьева превратилась в «Экстаз» («Роденовский цикл» хореографа), а во фрагменте из оперы А. Берга «Войцек» Якобсон увидел персонажей «Минотавра и Нимфы».

Этот список можно продолжать бесконечно, и всякий раз зрители, а порой и сами исполнители, были убеждены, что музыка написана специально для номера, и немало удивлялись, узнав, что Мусоргский и не думал о «Бабе-Яге», когда сочинял музыку номера «Избушка на курьих ножках». Шостакович едва ли мог предположить, создавая траурное «Трио памяти И. И. Соллертинского» (1943), что спустя многие годы Леонид Якобсон сочинит на эту музыку один из своих шедевров — балет «Свадебный кортеж» (1971).

Но сегодня хореография перечисленных номеров Якобсона уже неотделима от музыки, первоначально не предназначенной для них, — настолько неразрывно связана музыкальная и хореографическая образность этих творений. И Якобсон не преувеличивал, говоря о «соитии» в его работах музыки и хореографии.

Так возник гениальный «Секстет» на музыку второй части 21-го концерта для фортепьяно с оркестром В. А. Моцарта, а оперная кантилена из «Норма» В. Беллини преобразилась в пластическую кантилену танца четырех танцовщиц. Сплетенные по замыслу хореографа руки балерин на протяжении всего адажио

зримо выражали музыкальную кантилену арии, образуя необыкновенно выразительные пластические фигуры, застывавшие в удивительных по красоте мизансценах в моменты музыкальных кульминаций.

Одним из ярчайших примеров чуткости Якобсона к музыкальной основе произведения явилась его работа над балетом «Страна Чудес» композитора И. И. Шварца (Кировский театр, 1967). Музыка «Страны чудес» не только слышалась, но и как будто «виделась» зрителями. Причем композитор настаивал, что его музыка воспринимается так благодаря гениальному претворению балетмейстером; что именно хореография Якобсона обогатила ее, и иной интерпретации своей музыки он не представляет [6, с. 19] (таковы же были, преимущественно, отзывы других композиторов, сотрудничавших с Якобсоном).

Отдавая приоритет балетмейстеру в общем замысле постановки, Якобсон в «Книге о «Шурале»» пишет о плодотворности такой внешней подчиненности композитора хореографу, и в связи с этим — о специфике музыкальной драматургии балета: «Музыка балета, помимо самостоятельного значения, помимо того смысла и той красоты, что вложены в нее автором, обладает еще одним, далеко не побочным свойством. Она — хранитель композиции балетмейстера. Представления, фантазии, чувства хореографа живут в ее мелодиях, ритмах, темпах. Они приобретают порой неожиданный облик, совсем иные очертания, иные цвета, тем те, о которых мечтал балетмейстер. Музыкальное воображение хореографа — бедное, приблизительное и, несравнимо, конечно, с творчеством композитора. Но все же, если они работают слаженно, в партитуре, которую композитор создал, считаясь, казалось бы, лишь со своим вкусом, не трудно обнаружить хореографическое задание. Оно скрыто от того, кто лишь слышит музыку, но оно возникает перед зрителями балета» [1, с. 82–83].

В доказательство этих взглядов балетмейстера достаточно привести два наиболее ярких примера.

Первый относится к 1941 г. — периоду работы над балетом «Шурале», музыка которого в прямом смысле слова родилась на основе танцевальных импровизаций Якобсона. Проблема заключалась в том, что молодой татарский композитор Фарид Яруллин по странной случайности не видел в жизни ни одного балета. И хореографу приходилось буквально протанцовывать перед ним эпизоды балета, почти досконально показывая движения всех персонажей будущего спектакля, различных по образной пластике: гротескный Шурале, героический Али-Батыр, классически-воздушная «Девушка-птица» Сиюмбике... В итоге чуткий и мелодически одаренный Яруллин сумел, отталкиваясь от этих показов, создать замечательную образную музыку балета. Так родился один из лучших отечественных балетных спектаклей — подлинный шедевр музыкально-хореографического искусства, живущий на сцене до сих пор.

Второй, трагикомический эпизод произошел в работе над спектаклем «Клоп» (1962). Композитор балета Олег Николаевич Каравайчук — талантливый музыкант-импровизатор приносил на репетиции каждый раз новые музыкальные темы будущих хореографических образов, но окончательный музыкальный текст так и не был им адекватно зафиксирован в нотах! Фактически Якобсон (скрывая

от всех) сочинял спектакль... без записанной музыки (!), отталкиваясь в своих показах артистам от образности музыкальных импровизаций Каравайчука!³

Собрал и дописал незавершенные музыкальные фрагменты Каравайчука по просьбе Якобсона композитор Георгий Фиртич, приведя музыкальный материал в годный для исполнения вид. Каравайчук обиделся и снял свою фамилию с афиши, авторами музыки балета стали указывать Г. Фиртича и «Ф. Отказова».

И, несмотря на эту чрезвычайную ситуацию, хореограф сумел «разгадать» почерк Каравайчука, на основе его «таперской киномузыки», создал гротескно-стилизированные образы персонажей балета, жанр которого балетмейстер назвал «хореографическим плакатом».

При всем пиетете к музыке, Якобсон разделял мнение своего учителя Лопухова о праве хореографа изменять не только ритм, но и темп музыки, причем (как настаивал Лопухов. — В. 3.) «в интересах **хореографии, которой, как ни верти, принадлежит решающее слово в сценической судьбе произведения**» [8, с. 324] (выделено мною. — В. 3.). Прямое отношение к искусству Якобсона, на наш взгляд, имеет и другое высказывание Лопухова: «Талантливый балетмейстер, будучи музыкантом, при посредстве хореографии может помочь открыть в партитуре то, что было, возможно, не понято самим композитором. <...> Танец помогает постигнуть музыку, вникнуть в нее» [8, с. 323].

Как отмечает сам Якобсон: «в построении образа я исхожу из музыки. Я воспринимаю ее как первую радость. <...> Разрисовывая музыку хореографически, я как бы вместе с током ее крови, ее тончайших интонаций проникаю в глубь, сливаясь с ее внутренним излучением. <...> Музыка и хореография! Они в моем творчестве подвергаются соитию и так скрепленными остаются навсегда. Я стремлюсь, чтобы каждый музыкальный нюанс, каждая музыкальная деталь, каждый музыкальный изгиб соединялся с хореографическим движением. <...> На репетициях музыка перестает для меня существовать как целое. Если раньше я воспринимал ее общую концепцию, особенности ее лада, строя, гармонии, мелодики, то теперь она существует для меня лишь в частностях, как цепь отдельных тактов — самостоятельных, требующих пластического воплощения. Я стремлюсь не упустить ни один нюанс, ни один оттенок музыки и найти для них адекватный танцевальный рисунок, соответствующие краски. Так я иду от одного такта к другому, подчиняясь логике музыкального развития, подчиняясь тому, что диктует композитор и что подсказывает мне интуиция. План, который я имел в виду, начиная работу, служит для меня не более чем компасом, руководящей нитью. Я держусь в пределах заявленной в нем темы, <...> но конкретные формы, штрихи, выразительность приходят ко мне непосредственно в данную минуту, в ту минуту, когда концертмейстер проигрывает определенный музыкальный отрывок, а артист ждет от меня показа.

Короче говоря, я импровизирую рисунок танца <...>

Целое — рисунок танца — рождается из бесчисленного количества незначительных деталей. <...> Музыка как бы распадается на отдельные точки, отдельные

³ «Я обманывал театр. Я говорил, что музыка есть и что она записана, а на самом деле ничего не было <...>» [7, с. 81].

ноты. Я рисую сначала шаг, потом руки, корпус, кисти, глаза. Затем создаю конфигурацию персонажей, групп. Имея уже готовую орнаментальную композицию, работаю над характерностью, над своеобразной окраской установленных движений <...>.

Я не оставляю статичной ни одну часть тела танцовщика. Все играет — руки, ноги, голова, корпус, пальцы, глаза. <...> Но я делаю то, что слышу в музыке, я не могу отнестись равнодушно ни к одному ее намеку, ни к одному ее оттенку. Я думаю, что только так и можно создать партию, которая позволит “увидеть” музыку, партию, где человек раскроется не в трафаретных положениях, довольно формально сочетающихся с музыкой, а в живом, трепетном, достоверном и взволнованном танцевальном действии.» [1, с. 82, 83, 84, 85].

Одним из основополагающих принципов творческого метода хореографа было умение претворять свои видения образов через индивидуальность конкретного исполнителя. Якобсон постоянно подчеркивал, что творческая и человеческая личность актера играет решающую роль в процессе совместного (постановщика и танцовщика-актера) процесса создания музыкально-хореографического образа.

Приведенные примеры взаимосвязанности музыки и танца в творчестве Леонида Якобсона служат убедительным доказательством непреходящей ценности художественного метода хореографа и его принципов сценического претворения музыкальных произведений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Якобсон Л. В. Письма Новерру. Воспоминания и эссе. Нью-Йорк: «Hermitage Publishers», 2001. 508 с.
2. Красовская В. М. Статьи о балете. Л.: Искусство, 1967. 340 с.
3. Демидов А. Импровизации Леонида Якобсона // Театр. 1971. № 12. С. 62–70.
4. Письма Д. Д. Шостаковича Б. Тищенко: с комментариями и воспоминаниями адресата. СПб.: Композитор, 1998. 49 с.
5. Слонимский Ю. В честь танца. М.: Искусство, 1968. 402 с.
6. Стенограмма обсуждения балета «Страна чудес». 1968. 24 февр. // Б-ка СПб отделения Союза Театральных Деятелей России.
7. Стенограмма обсуждения балета «Клоп» в Ленинградском доме композиторов. 1963. 22 февр. // Б-ка СПб отделения Союза Театральных Деятелей России.
8. Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете. Воспоминания и записки балетмейстера / лит. ред. и вступ. ст. Ю. Слонимского. М.: Искусство, 1972. 368 с.