

НОВАТОРСКИЕ ПРИНЦИПЫ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ ЛЕОНИДА ЯКОБСОНА 1960-х гг.

Анализируются новаторские принципы хореографических интерпретаций Леонида Якобсона, созданных им в 1960-е гг. на основе сатирической комедии В. Маяковского «Клоп» (1962) и философской поэмы А. Блока «Двенадцать» (1964). Уникальность обоих творений, их длительная полувекковая жизнь на сцене обусловлены глубиной проникновения Якобсона в сокровенные мотивы авторских замыслов, новизной музыкально-сценического решения, стилистической и идейно-нравственной эквивалентностью литературным первоисточникам.

Ключевые слова:

Блок А., Маяковский В., жанр балета, нравственная эквивалентность первоисточнику, музыкально-сценическое решение, образная пластика персонажей, хореографическая интерпретация, хореографическая лексика, Якобсон Л.

Хореографический театр развивался в неразрывном союзе со всеми, по выражению Ж.-Ж. Новерра, «изысканными искусствами» – музыкой, живописью, скульптурой, литературой [5, с. 25]. Союз танца и высокой литературы возник гораздо раньше, чем его союз с великой симфонической музыкой. Однако в большинстве классических балетов сюжет использовался большей частью как повод для танцев, обходя стороной нравственную, психологическую, социальную проблематику первоисточников. Реформы Михаила Фокина (1880–1942) провели черту между «старым» (по определению Фокина) и «новым» балетом, родоначальником которого явился сам хореограф. В своих постановках Фокин спустя столетия воплотил многие забытые заветы Ж.-Ж. Новерра, возрождая на балетной сцене принципы действенного танца; целостности и взаимосвязи всех компонентов балетного спектакля.

Но если для М. Фокина балетные интерпретации не были ведущим жанром, то в творчестве его последователей – прежде всего Федора Лопухова и Леонида Якобсона – они занимают едва ли не главное место.

К жанру интерпретаций Якобсон обратился еще в начале 1930-х гг., поражая коллег в своих балетных сочинениях смелостью и оригинальностью выбора и трактовки тем и сюжетов, до него казавшихся неподвластными природе танцевального искусства («Тиль Эйленшпигель» на муз. Р. Штрауса, 1933, «Ромео и Джульетта» на муз. П. Чайковского, 1944, «Каменный гость» на муз. М. Глинки и Б. Асафьева, 1946).

Главное отличие современных балетных версий от интерпретаций прошлых эпох заключается в самостоятельности балетмейстерских «видений» известных

литературных сюжетов и героев и в то же время – стремлением к адекватности, идейно-нравственной эквивалентности первоисточникам.

В этом процессе хореографические интерпретации Л. Якобсона 1960-х гг. столь различных по жанрам и проблематике литературных произведений, как сатирическая комедия В. Маяковского «Клоп» (1962) и философская поэма А. Блока «Двенадцать» (1964), осуществленные балетмейстером на сцене Кировского (ныне Мариинского) театра, стали подлинно новаторскими явлениями отечественного и мирового хореографического искусства XX в.

Идеи обоих спектаклей почти 10 лет упрямо отвергались художественным театром им. С.М. Кирова. Но Якобсон в итоге добился неоспоримого успеха. Впрочем, за эти годы претерпели изменения и замыслы творца первоначального масштабного полотна «Октябрь» (1955) и неосуществленного спектакля-обозрения «Мистерия-Буфф» (1960). Якобсон в итоге пришел к идее о том, что на сцене сам Маяковский будет сочинять своих персонажей: «Это будет спектакль о Маяковском <...> “Клоп” является той системой, на которой я показываю творчество поэта. <...>» [9, с. 201].

Работу над балетом неожиданно осложнил конфликт хореографа с автором музыки – гениальным музыкантом-импровизатором Олегом Николаевичем Каравайчуком, который приносил на репетиции каждый раз новые варианты музыки, окончательный музыкальный текст не был им зафиксирован. Фактически Якобсон (скрывая от всех) сочинял спектакль... без записанной музыки (!), отталкиваясь в своей хореографии от образности музыкальных импровизаций О.Н. Каравайчука [8, с. 77]. Недовершенные Каравайчуком но-

мера дописал композитор Г. Фиртич, приведя музыкальный материал в годный для исполнения вид. Каравайчук обиделся и снял свою фамилию с афиши. Так вместе с Г. Фиртичем автором музыки балета стали именовать «Ф. Отказова».

Для Яacobсона как художника быть верным автору – значит идти «дальше» литературного текста, сценически «дописывать» его пьесу (к чему открыто призывал сам Маяковский первого интерпретатора его комедии – В.Э. Мейерхольда). В пластическом выражении яacobсоновское решение означало создание особой сценической партитуры, состоявшей из двух планов действия: эпизодов-«напыльков» событий героической действительности, периодически возникавших по ходу спектакля («Штурм Зимнего дворца», «Строительство “Новой жизни”», коротких фрагментов Гражданской войны и т.п.), и реальной истории нэпмановского «клоповника» во главе с Присыпкинским.

Структура спектакля потребовала особой гиперболизированной пластической выразительности, близкой поэтике Маяковского. Яacobсон нашел точный гротескно-разнообразный пластический язык спектакля – хореографический эквивалент стилистики творчества Маяковского эпохи «Окон РОСТА». Художниками и помощниками хореографа в воплощении его замысла были А. Гончаров, Т. Сельвинская, Ф. Збарский, Б. Мессерер. По существу, Яacobсон открыл новый жанр балетного спектакля, который он назвал «хореографическим плакатом».

Главной новацией стало решение сделать Маяковского (в балете – Поэта) одновременно и действующим лицом, и автором спектакля, который на глазах у зрителей сочинял (пластически «лепил») персонажей спектакля. Именно участие самого Поэта в действии спектакля скрепляло воедино все рожденные фантазией хореографа эпизоды его интерпретации первоисточника. Важно, что друзья Маяковского «узнали» и восторженно приняли образ Поэта, созданного Яacobсоном в содружестве с исполнителем главной роли – Аскольдом Макаровым. Близкий друг Маяковского поэтесса Ольга Берггольц отмечала редкое сходство образа Маяковского с «живым» Поэтом – в пластическом облике, характерных ораторских позах» и «саженных шагах» великого Поэта: «Я узнала его. Ну, конечно, это тот Маяковский... – озорной, веселый, доверчивый, смелый грубиян и нежнейший лирик» [1, с. 3].

В «Клопе» в очередной раз проявилось блестящее умение Яacobсона несколькими

точными «говорящими» деталями и жестами выявить характеры своих персонажей, обнажив суть образов до предельной гиперболической метафоры. Уже в первой сцене перевоплощение бывшего матроса Присыпкина (К.А. Рассадин) в будущего жениха Пьера Скрипкина хореограф решал остро-гротескной образной пластической метаморфозой. Из строя марширующего отряда бойцов постепенно отступал шагавший не в ногу со всеми странно изворотливый персонаж. Он воровато оглядывался и вдруг неожиданно оседал на корточки и начинал суетливо, по-клопиному семеня ножками, ползать по сцене, как по ковру. Рассадин вовсе не изображал насекомое. Следуя замыслу хореографа, актер преобразался в совершенно новый тип «гомо сапиенс» с повадками мерзкого и пронырливого клопа. Развинченная походочка, нахально задранный нос, отставленный «нижний бюст», самодовольная ухмылочка – и портрет бывшего «героя-матроса», переродившегося в типичного современного обывателя, готов!

А Маяковский–Макаров продолжал заполнять сцену все новыми экспонатами постепенно разрастающегося нэпмановского «клоповника». Поэт безжалостно и точно схватывал главную черту характера каждого и доводил ее до гипертрофированной пластической формы. Тут и хищная, вульгарно-сочная Эльзевира Ренессанс (Н.Б. Ястребова), и ее могучая Мамаша Ренессанс (И.Г. Утретская), возле которой копошился пузатый, семенящий на «курьих ножках» Папаша Ренессанс (А.Г. Лившиц). Звероподобный Боксер (Ю.С. Мальцев), изгиляющийся Фокстротист (А.А. Миرون), изысканный Франт (Ю.И. Умрихин), беснующийся Тапер (Э.Н. Михасев) и неутомонный Олег Баян (К.В. Шатиллов). Под стать персонажам – их крикливо наряженные и приторно жеманные спутницы.

По команде Поэта весь «нэпманский зоопарк» пускался в эротически-«частушечный» танец, постепенно превращавшийся в бесстыдную и пошлую танцевальную карусель, куда сломя голову врывался Присыпкин.

В апогее танцевального угара на сцене появлялась новая героиня – нежная и робкая Зоя Березкина. Выбрав на эту роль выдающуюся молодую классическую балерину Наталию Макарову, Яacobсон вновь поразил всех своим видением скрытых возможностей исполнителей. Ни во внешности, ни в пластике Зои–Макаровой не было ничего от ее прежних балетных героинь. Хореограф придумал ей пластику и походку, необычную для классической танцовщицы – носками внутрь. Но это не

лишало образ обаяния и женственности, поскольку образная пластика выражала индивидуальность персонажа. Вначале Зоя почти механически, «кукольно» повторяла заданные ей Маяковским движения, затем наступал момент, когда героиня Макаровой переставала быть куклой, которую «заводил» Поэт, и уже не «слушалась» его, спеша на свидание с Присыпкиным.

Поэт не только создавал героев, но и мог вмешаться в дуэт Присыпкина и Зои, встать между ними и, на мгновение остановив ход балета, подносил руки к горлу – как бы затягивая веревку на шее, предвосхищая этим жестом трагический финал истории Героини. Та как будто не замечала порыва Поэта и продолжала искренне верить «страстным излияниям» Присыпкина. Поэт с болью наблюдал, как мерзкий тип в тельняшке и клешах нагло распинался перед Зоей о своих «героических подвигах», а затем татил девушку к скамейке, где устанавливал омерзительную «буффонаду», клянясь ей в любви. Наивная Зоя была даже счастлива, нежно вальсируя с пылким «поклонником». А тот, осмелев и озираясь, условным движением бесстыдно стягивал с себя «клешы» и, обхватив лапками Героиню, скрывался вместе с ней за скамейкой.

Переполненный гневом Поэт выволакивал Присыпкина из укрытия и откидывал в сторону. Но судьба Героини была решена. Прозрение приходило слишком поздно и буквально ломало душу и тело Зои. Стыд, отчаяние и бессилие отражались в смене пластического рисунка героини Макаровой – ее нервных, «колючих», ломких движениях, сменивших прежнюю трогательную женственную пластику. Не в силах пережить обман, Зоя решалась покончить с собой.

Предсмертный монолог Зои был решен Автором лексикой неоднородной и глубоко трагичной. Повторяющиеся взмахи-«всхлипывания» девушки всем телом сменялись отчаянным бегом по кругу со вскинутыми вверх руками. Героиня то царапала себе лицо от горя, то стонала, то как обиженный ребенок била ногами землю, беззвучно «кричала», словно звала на помощь... «В спазмах движений возникает мелодия многих жизней <...> – поразительно точно вскрывала смысл трагического монолога В.М. Красовская, – как ушеска, падал взмах руки, а затем, продев вихрастую голову в невидимую петлю, она обвисала и мерно раскачивалась, касаясь земли лишь носками завернутых внутрь ног <...>» [4, с. 236].

Бессильный уберечь Зою от гибели, Поэт с яростью обрушивался на все «кло-

пиное царство», наступающее со сцены на зрителей нестерпимо-кричащей «краснотой» неживых реклам и воинственной пошлостью живых персонажей.

Метафорический язык «хореопластики» позволил Якобсону подняться в изображении мира изпманов до сатирического обобщения. В саркастических танцевальных буффонадах («Танцулька», «Свадебный кортеж», «Красная свадьба») Якобсон выразил квинтэссенцию авторской идеи, создав образ обывательской сути «клопов» как всемирного и бессмертного явления жизни.

А. Рулева точно описала перемену в поведении героя балета, переродившегося Присыпкина: «Пластика Рассадина-женыха становится еще более заостренной и временами как бы сатирически фиксированной... В приливе чувств (он) замирает возле Эльзевиры, поднимая ногу, отставив зад, выпятив губу; срывает розы с костюма невесты; тупо сидит на свадьбе, уставившись в одну точку, как в объектив фотоаппарата» [7, с. 214]. Апогеем стремлений героя К. Рассадина стал его любовный дуэт с Эльзевирой Ренессанс. Забравшись под атласное одеяло чудовищного, в полсцены, брачного ложа, Жених и Невеста, вождельно ползая, совокуплялись там в подлинно клопином экстазе. И тут Поэт не выдерживал, ставил точку, поджигая весь омерзительный «клоповник» вместе с его обитателями.

Единственным эпизодом, не получившим убедительного зримого выражения, был финал балета. По идее постановщика, Поэт должен был включать «сто сорок солнц». Как отмечает Д.И. Золотницкий, «у Макарова-Маяковского была попытка образного претворения метафоры Поэта – разговора Поэта с Солнцем» [3, с. 70]. Но вышло наивно: Поэт постепенно «включал» свет в зале, а в это время на заднике «всходило» бутафорское солнце. Натянутасть такого финала чувствовал сам исполнитель. Сам Якобсон считал, что в «спектакле много незавершенного».

Постановщик не сомневался, что надо было ставить этот балет: «Обязательно! Ибо он (спектакль – В. З.) спорит с каноническими формами хореографического мышления» [8, с. 79]. Судьбу балета определила жизнь. Показанный зрителям в Кировском театре едва пять или шесть раз, «Клоп» обрел свое новое рождение уже в труппе «Хореографические миниатюры», где был восстановлен в новом одноактном варианте на сборную музыку Д.Д. Шостаковича. Несмотря на неизбежные и досадные сокращения, балет сохранил главное – свою обличительную мощь, сатирическую

образность, верность идеям, стилистике и поэтике творчества Маяковского, и остается в репертуаре труппы до сих пор.

Спустя два года Л. Якобсон представил на сцене Кировского хореографическую версию поэмы А. Блока «Двенадцать». Якобсон и его талантливые соратники – композитор Борис Тищенко и сценограф Энар Стенберг – были едины в стремлении создать подлинно блоковский «хореографический спектакль» (как обозначили авторы жанр своего произведения), желанием сломить привычное восприятие «Двенадцати» как лишь «революционной поэмы», вернуть блоковскому шедевру его первозданный философский и пророческий смысл.

Композитор прямо заявил хореографу, что музыка будет написана не по либретто (автором которого был Якобсон), а на основе самого гениального текста поэмы А.А. Блока¹.

Образ «Вьюги» – основного мотива поэмы – в спектакле стал обобщающей метафорой всероссийской, всемирной смуты, ознаменовавшей начало нового XX века. А определяющим драматургическим приемом являлся контраст «Кабачка» (пристанища «Старого мира») и «Улицы» (вернее – «улиц»), по которым направляли свой ход к «Новой жизни» двенадцать «апостолов Революции» во главе с Петрухой. В этом условно-метафоричном пространстве разворачивались все события хореографической версии поэмы.

С эпизода «Вьюги» – Бури, сметающей с лица земли всю старую Русь, и начинается спектакль: «На заднике декорации Э. Стенберга причудливые снежные вьюги взметнулись вверх и застыли в морозном воздухе <...> Вьюга и только вьюга!» [2, с. 147–148]. За прозрачной вуалью занавеса трясутся от страха персонажи «Старого мира», сцепившись за руки, пытались устоять перед Бурей истории, но «Ветер Революции» разбрасывал их в разные стороны.

Вырванных из общей массы типажей Якобсон с блистательным сарказмом демонстрировал публике: и мечущихся в ужасе от потери «клиентов» проституток («Катек»); марширующего во главе несуществующего войска «Генерала»; бьющихся в истерике «дамочек»; обвислого, жирного Буржуя; рядом с ним облезлого «Пса» в ушанке и драном полушубке; Поэта (Витию), привычно скандирующего; красномордого «Попа», осеняющего себя крестом. На мгновенье представ перед зрителями, все они затем в панике исчезали со сцены.

В следующем за «Вьюгой» эпизоде под свист и «оханье» музыки появлялся главный герой балета Петруха, а за ним и остальные двенадцать бойцов революции, больше похожих вначале на двенадцать разбойников (даже «бесов»). Не «ода» Революции, а ее реальная жестокость с анархией и насилием впервые открыто были показаны зрителям. Фразы поэмы «Уж я ножичком полосну, полосну!» или «На спину б надо бубновый туз» – не в индифферентном, а в прямом смысле были реализованы в костюмах и пластических характеристиках Двенадцати. Пластическая изощренность «речи» каждого, их открытость в «выражениях» в сочетании с разноманерностью одеяний (обмоток, картузов), «забубенная» удаль «уличной» пластики, воплотившей «частушечный ритм» и «песенность» симфонически цельной музыки Б.И. Тищенко, создали поразительную достоверность эпохи.

Центральные персонажи спектакля – Петруха (И.А. Чернышев) и Катька (роль исполняли поочередно Н.Н. Звонарева и И.Г. Генслер) отличались многозначностью, противоречивостью, сложной ассоциативной образностью. Оба главных героя вносили в суровый строй спектакля важнейшую для блоковской поэмы тему «попранной чистоты детей города» (как отмечала Г.Н. Добровольская) [2, с. 153].

Появлялась лениво-полусонная Катька и медленно шла по авансцене. Казалось, медленно прокручивается разделенная на отдельные куски («кадры») ее жизнь. Смена позировок – «раскадровка» ее образа: то она торгуется с клиентом, то жеманничает, то себя «показывает» – приударит каблучком, смешком прыснет, поломается. Походка – как песня, которую «поет» ее мелодическое тело. Но песня эта – скорее отголосок, воспоминание. А впереди – встреча с Ванькой (И.А. Уксусников) – бравым «унтером» с усами, с которым она пускалась в бесстыжий пляс с ухарством и кабацкой дикостью, бегство по темным питерским переулкам и смерть от ножа преследовавшего ее Петрухи.

Одним из сильнейших эпизодов спектакля стал «Плач Петрухи над телом Катьки». Следуя настояниям композитора [2, с. 159], Якобсон отказался от динамики внешних движений, переводя всю силу переживаний Петрухи в статику, в мучительно длящиеся паузы и тяжелые, как молебные, причитания, раскачивания всем телом. В смене статических позировок Петруха «кричал», горевал, ненавидел, жалел Катьку.

¹ Из беседы автора статьи с Б.И. Тищенко 18 ноября 2008 г.

Упав на колени над телом любимой когда-то женщины, Петруха осенял себя крестом; отходил и вновь возвращался к убитой – может, случившееся – сон? В своих муках Петруха отождествлял себя с Христом, и мы видели это пластическое «раскаяние» Петрухи, распявшего себя за свой грех и тяжело повисшего на руках Двенадцати. Горе измотало Петруху, и неожиданно, но по-человечески оправданно здесь возникла поза роденовского Мыслителя... А Двенадцать ударами выбивали его из «прострации», и он вновь вел за собой бойцов.

На переднем плане, как в начале, сметенные ветром проносились, исчезая в бездне, персонажи «Старого мира». Лишь облезлый Пес-«Буржуй» («Стоит Буржуй, как пес голодный») неотступно следовал за отрядом, «воя» и грызаясь вслед.

Кульминацию схватки двух «Миров» Якобсон решал образно-хореографическим приемом. Двенадцать, выстроившись в три линии, стоя на месте спиной к зрителю, резко чеканили шаг. При этом взмахами рук сверху вниз они в конце концов расстреливали «Старый мир», олицетворенный Псом-«Буржуем».

Звуки музыки постоянно стихали, и наступал «момент истины» – ход Двенадцати «легкой поступью надвьюжной». Эта звонкая тишина – одно из поразительных прозрений Якобсона и Тищенко. Таким и виделся им финал спектакля. «В первоначальном варианте финала двенадцать красноармейцев превращались в апостолов революции. Они двигались замедленным, текучим шагом, точно входили в храм. <...> Эта пластика передавала раздумчивость поэзии Блока, ставила в финале блоковское многоточие», – отмечала Г.Н. Добровольская [2, с. 160]. Зрителям был показан иной финал: тринадцать красноармейцев, с ног до головы затянутых в красное трико, бодро шествовали навстречу желтому диску на заднике.

Список литературы:

- [1] Берггольц О. Не бронзы многопудье // Лит. газета. – 1962. – 5 июня. – № 79.
- [2] Добровольская Г. Н. Балетмейстер Леонид Якобсон. – Л., 1968. – 175 с.
- [3] Золотницкий Д. Аскольд Макаров // Ленинградский балет сегодня: сб. – Л.; М., 1967. – Вып. 1. – С. 65–70.
- [4] Красовская В. Наталия Макарова // Ленинградский балет сегодня: сб. – Л.; М., 1967. – Вып. 1. – С. 217–249.
- [5] Новерр Ж.-Ж. Письма о танцах и балетах. – Л.; М., 1965. – 376 с.
- [6] Письма Дмитрия Дмитриевича Шостаковича Борису Тищенко с комментариями и воспоминаниями адресата. – СПб.: Композитор, 1997. – 52 с.
- [7] Рулева А. Константин Рассадин // Ленинградский балет сегодня: сб. – Л.; М., 1967. – Вып. 1. – С. 197–215.
- [8] Якобсон Л. Из выступления на обсуждении балета «Клоп» // Стенограмма обсуждения балета «Клоп» в Ленинградском доме композиторов 22 февраля 1963 г. Хранится в библиотеке С.-Петербургского отделения СТД России. – 120 с.
- [9] Якобсон Л. Мистерия-буфф / Л. Якобсон // Звезда. – 1962. – № 9. – С. 201.
- [10] Якобсон Л. Письма Новерру. Воспоминания и эссе / Л. Якобсон. – N.Y.: Hermitage Publishers, 2001. – 507.

Вопреки противостоянию чиновников и бесконечным запретам судьба «хореографического спектакля» «Двенадцать» оказалась на редкость успешной. После премьеры 1964 г. он несколько раз прошел в Кировском театре, а затем в 1976 г. был перенесен в труппу Л. Якобсона «Хореографические миниатюры» и продолжает жить на сцене вплоть до наших дней.

«Двенадцать» является одним из редких примеров адекватного пластического решения темы литературного произведения в хореографии. Пластическая контрастность хореографии персонажей двух миров воспринималась как контраст идейный, как борьба двух непримиримых сил истории. Гротеск, ирония, сатирическая издевка в характеристике «Старого мира» сменялись жесткой, яростной, энергетической пластикой нового, одновременно и разрушительного, и созидательного мира, олицетворением которого являлись двенадцать солдат революции во главе с Петрухой.

Хореографическими интерпретациями Л. Якобсон на практике доказал, что создание хореографических произведений, адекватных особенностям литературных первоисточников, требует от хореографа новизны хореографической лексики каждого персонажа и неповторимого музыкально-образного решения всего спектакля в целом. Более того, он доказал, что в хореографическом искусстве нет «небалетных тем», раскрепостив сознание и взгляды молодых хореографов – создателей балетных интерпретаций 1970–80-х и последующих лет.

В истории хореографического театра XX века балетные версии «Клопа» и «Двенадцати» стали ключевым моментом, оказавшим огромное влияние на развитие разнообразных и бесчисленных балетных интерпретаций, являющихся в наше время одним из ведущих жанров мирового хореографического искусства.