

## **ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЛИТЕРАТУРНЫХ ОБРАЗОВ В БАЛЕТЕ: ЭПИЗОДЫ ИЗ ТВОРЧЕСКОГО ОПЫТА БОРИСА ЭЙФМАНА**

*Работа представлена кафедрой искусствоведения  
Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов.  
Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор Д. Н. Катыхина*

**Публикация посвящена хореографии балетного театра Б. Эйфмана, и взят определенный аспект – взаимоотношения хореографа, его замысла, лексических новаций с литературой. В данной статье сделан акцент на взаимоотношениях хореографа с романами Ф. М. Достоевского, а также поднимается ряд более общих проблем, связанных с взаимодействием балетного театра и классической литературы.**

**This announcement is devote to choreography of Boris Eifman ballet theatre. It was taken appointed aspect – relationships of choreographer, his conception, lexical innovation with literature. In this article the emphasis is placing on relationships of choreographer with novels of Fedor Dostoevsky, and also raising some more general problems, connected with interaction of ballet theatre and classical literature.**

Ни один балетный коллектив сегодня не мыслим без литературы, ее сюжетов, идей, героев. Так как литература диктует хореографам современный уровень мышления в создании спектакля, его пластического языка, выразительных средств, образов героев и их конфликтов. И каждый спектакль, который смело берется перевоплотить литературное произведение, – это всегда испытание возможностей балетного искусства.

К известным балетам по литературным произведениям относятся «Спящая красавица», «Конек горбунок», «Дон Кихот», «Корсар», «Эсмеральда», «Жизель», «Бахчисарайский фонтан», «Ромео и Джульетта», «Легенда о любви», «Отелло» и другие, хотя связь либретто этих балетов и литературных произведений уже весьма относительна.

Естественно, что каждая балетная эпоха откликалась на литературу новыми открытиями в области хореографического языка. Обогащаясь художественными образами литературы своего времени, балетное искусство вынуждено было дотягиваться до той высокой планки, чтобы утвердиться как искусство, которому под силу поэтически, образно переосмысливать жизнь.

В XX в. обращение к литературным источникам: Шекспиру, Лопе де Вега, Бальзаку открыло целую новую полосу и взлет балетного театра, который прошел под знаком большой классической литературы. Тогда появились «Бахчисарайский фонтан» по поэме А. Пушкина, «Утраченные иллюзии» по роману О. Бальзака, «Ромео и Джульетта» по пьесе У. Шекспира, «Кавказский пленник» по поэме А. Пушкина, «Лауренсия» по пьесе Лопе де Вега «Фуэнте овехуна», тогда стало очевидно, что большая литература будет все больше увлекать хореографов и открывать все новые перспективы.

Таким образом обращение современных нам хореографов к литературным источникам стало необходимой закономерностью. И пожалуй, самое яркое имя в этом ряду – Б. Эйфман, чьему театру в этом году исполняется 30 лет. И как он сам подтверждает в своем интервью, «мы лишь звено в длинной исторической цепи. Литература помогала хореографии в формировании сюжета, образов, давала возможность выразить глубокие философские идеи, приобрести большую драматичность»<sup>1</sup>.

К сожалению, после появления на свет спектаклей Бориса Эйфмана многие критики пишут, что как можно было замахнуться на такие имена, как Достоевский, Толстой, Чехов, и поставить по их произведениям балет, что это вовсе не Достоевский и они не узнают сюжета и героев, описанных в романах. Но в этом вопросе творчество Б. Эйфмана опять же идет в русле традиций, так как такое отношение к литературному источнику всего лишь как отправной точке существовало, во всяком случае в значимых работах.

Такое же отношение к созданию литературных сюжетов мы можем видеть и у Ю. Слонимского по поводу сочинения сценария балета «Юность» по роману Н. Островского «Как закалялась сталь», «...чтобы приблизиться к литературному источнику, нередко приходится отойти подальше от буквального воспроизведения в балете. Тогда помнится, мысль моя была сочтена еретической...»<sup>2</sup>

Подтверждение данной мысли мы можем встретить не только у хореографов, но и у самих писателей. Ярко это подтверждает суждение самого Ф. М. Достоевского по поводу постановки романа «Преступление и наказание», «...есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической»<sup>3</sup>. И далее следует неожиданное предложение: **«Другое дело если Вы как можно более переделяете и измените роман, сохранив от него лишь один какой-нибудь эпизод, для переработки в драму, или, взяв первоначальную мысль, совершенно измените сюжет?...»**<sup>4</sup>

По тем временам идея Достоевского выглядела почти неосуществимой, очень дерзкой. В сущности, она предполагала, что автор сценического варианта романа сумеет даже при «совершенном изменении сюжета» остаться на высоте первоначального замысла Достоевского.

Творчество театра Эйфмана именно таким образом старается подходить к новым воплощениям известных произведений мировой литературы. Это и «Мастер и Маргарита» на музыку Фантастической симфонии А. Петрова, балет «Убийцы» по произ-

ведению Э. Золя «Тореза Рокен» на музыку И. С. Баха, Г. Малера, А. Шнитке, «Подпоручик Ромашов» по повести А. Куприна «Поединок» и комедийные балеты – «Безумный день» по произведению П. Бомарше «Двенадцатая ночь» на музыку Г. Доницетти и «Пиноккио, или Буратино в стране дураков» по тексту Ж. Оффенбаха.

Но самой первой значительной работой театра Бориса Эйфмана в этом русле явился балет по одноименному произведению Ф. М. Достоевского «Идиот». И с тех пор Достоевский занимает особое место в творчестве этого коллектива.

Своеобразие спектакля заключено еще и в том, что в одном произведении соединены два самостоятельно живущих в нашем сознании творения. Но если разобраться, то устремления этих двух гениальных художников делают реальным и соединение их творчества. Теоретики и музыковеды эту встречу предсказывали. Известный советский музыковед А. Альшванг писал, что Достоевский – великий мастер передавать длительные психические процессы, и эта черта сближает его с величайшим русским симфонистом Чайковским. В балете «Идиот» эти две художественные системы соединились, получив взаимное обогащение и возможность воздействовать на зрителя более сильно, и в этом был очень смелый и удачный шаг Бориса Эйфмана, пластика человеческого тела стала связующим мостом от образов музыкальных к образам литературным. Это уже не интерпретация Достоевского, его герои лишь точка отсчета, импульс к восприятию. События книги перелаживаются свободно, в иной последовательности и возникают в спектакле как отрывочные воспоминания уже больного Мышкина о пережитом. Хореографическое повествование заключено как бы в пространство внутреннего монолога героя, и в этом пространстве разворачиваются трагедии четырех героев – сам князь Мышкин, Рогожин, Настасья Филипповна и Аглая. Наряду с главными персонажами, спектакль наполняют реальные и фантастические образы, еще более насыщающие эмоциональ-

ную сферу балета. Борису Эйфману удалось спрессовать все действие многостраничного романа в одноактный спектакль, и все то, что его особенно взволновало в этом сочинении Достоевского.

Подобным образом поставлен и другой балет «**Карамазовы**», где Б. Эйфман опять не интерпретирует сюжет, и в его работе чувствуется, что хореографу тесно в рамках, продиктованных сюжетом. Это не только текст «Братьев Карамазовых». «Не дай мы такого названия, может быть, многие и не подумали бы, что это Карамазовы. Тут весь Достоевский. Его пророческие идеи, его боль, концентрация времени, глубинная жажда просвета»<sup>5</sup>, – сообщает хореограф. А главу «Великий Инквизитор» Б. Эйфман считает вообще лучшим, что когда-либо написано. Ф. Достоевский мечтал написать вторую книгу – об Алексее. И балетмейстер пытался реализовать этот замысел в балете. Можно было бы и не давать такого названия балету, но еще до встречи со спектаклем Б. Эйфман дает зрителям «некие знаки», будит их фантазию.

В балете Б. Эйфмана разворачивается глубокий символический подтекст романа. Идея Дмитрия о страшной внутренней противоречивости человека, о том, что «диавол с Богом борется и поле битвы – сердца людей», воплощается в самой напряженной драматургии этого спектакля. Через весь спектакль идет сквозная «тема дома», утратившего свою надежность и свой смысл, дома, от которого остался один каркас.

В спектакле довольно значимую роль играет христианская символика: металлическую конструкцию в глубине сцены венчает крест, вознесенный над мертвым карамазовским домом, на фоне которого высвечивается Алексей в белых одеждах – Христос.

В этой работе Эйфману, как и раньше, удалось мастерски сделать подбор музыкального материала. Балет поставлен на произведения С. Рахманинова, М. Мусоргского, Р. Вагнера и цыганских песен. Музыкальный коллаж многократно усиливает эффект от хореографии и сюжета, и накал страстей в музыке также «по-достоевски» велик.

«**Анна Каренина**» по произведению Л. Н. Толстого на музыку П. И. Чайковского, премьера которого состоялась в ноябре 2005 г., также был назван очередной творческой дерзостью хореографа. Б. Эйфман признается в программе к спектаклю, «хоть и зачитал роман до дыр, но спектакль сделан не по Толстому – знаменитый сюжет как отправная точка для балета». В спектакле минимум декораций, сложная игра света и всего три героя на сцене. В этом спектакле, как и во многих других, много от драматического театра. И многими символами, проясняющими суть в спектакле, являются обычные предметы. В данном балете этот лейтмотив-символ – игрушечный паровоз, в который в начале спектакля играет сын Карениной, но в конце первого действия этот паровоз в ярком луче прожектора с набирающей скоростью замыкает круг, в котором остается стоять Анна, словно говоря, что конец уже предопределен. В конце балета этот же паровоз, который изображается нарастающим динамичным танцем кордебалета, и погубит Анну.

Б. Эйфман видит в балете глубоко содержательное, пронизанное современной мыслью искусство и адресует к широкому кругу зрителей. Поэтому искусство хореографа во многом ориентировано на «претворение» литературной классики, в которой и необходимо черпать идеи, и в этом он по праву является достойным продолжателем традиций русского балетного театра.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Чурко Ю. Б. Эйфман. Восхождение. СПб., 2005. С. 55.

<sup>2</sup> Слонимский Ю. Семь балетных историй. Л.: Искусство, 1967. С. 35.

<sup>3</sup> Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в 30 томах. Л.: Наука, 1986. Т. 29. Кн. I. С. 225.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Вечерний клуб. 1997. № 9. С. 4.