

# В МИРЕ творчества

**М**АЛО кто может с полной уверенностью утверждать, что ему до конца ясен смысл булгаковского романа «Мастер и Маргарита». Кто такие эти силы тьмы — Воланд и его свита, которые появились в нэповской Москве двадцатых годов, начали карать лжецов, бездарей, приспособленцев от искусства и спасли, увели из этой бессмысленной бездуховной суеты художника-одиночку, творящего свою историю об Иешуа, Пилате и Иуде? Почему зло оказалось у Булгакова столь неоднозначным? Может ли вообще зло творить добро? Почему именно Мастер, провидящий и воплощающий добро в своем романе, оказался под защитой Воланда?

Очень личный роман Булгакова можно читать по-разному. Разную оценку давать происходящим в нем событиям, связанным с Воландом и его свитой. Но есть в романе и еще одно — редкостно пронзительная, чистая лирическая линия — история любви Мастера и Маргариты. И образный строй Булгакова — удивительный, играющий светотенями артистизм, ирония, умный — то жестокий, сочетающийся с гротеском, то легкий, искрящийся юмор; нелепая — то страшная, то смешная фантазмагория, резко разворачивающаяся на бытовой основе. «Мастера и Маргариту» можно перечитывать множество раз, и всегда роман манит, притягивает, задает загадки и восхищает.

Конечно, и лиризм, и фантастика, а, главное, заключенные в их форму проблемы нашей современной жизни не могли не привлечь внимание музыкального театра. Но вместе с тем сразу поставили перед ним проблемы трудноразрешимые — как перевести в сценический ряд всю многослойность булгаковского романа, если она в первую очередь раскрыта в слове, если слово, его оттенки, его игра — главное качество булгаковской образности?

Конечно, нужно было искать какой-то собственный путь воплощения булгаковской прозы на сцене. Любой прямой ход вслед за сюжетом, за фабулой, за ситуациями при воссоздании «Мастера и Маргариты» на балетной сцене неизменно привел бы к иллюстративности. А главное — при создании сценического варианта должно было родиться произведение иного вида искусства, отвечающее законам уже не литературы, а драмы, оперы, балета. Конечно, что-то должно было из романа уйти, а близкое данному виду искусства, в недрах самого романа заключенное, должно было усилиться, развиться, обрести еще большую глубину и новый смысл.

Май Мурдама оказалась художником отчаянной смелости и дерзости, решившись написать свою страницу в сценическую историю романа, которая в музыкальном театре еще не началась, а в театре драматическом озаменована пока на советской сцене только двумя попытками в Москве.

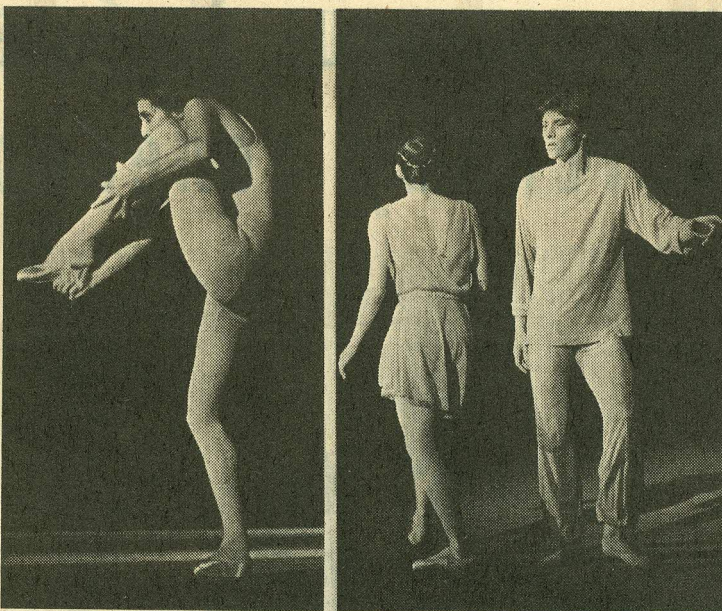
рающуюся на традиционный номерной принцип балетных партитур, а, главное, булгаковский фантазмагоричный быт оказался подменен здесь прямым звуковым фоном быта двадцатых годов. Он не освещен тем артистизмом, той игрой, многоплановостью, которыми пронизан литературный первоисточник. При этом сама партитура не поднята и до тех поэтических обобщений, которые заложены уже в сценарии спектакля и к которым стремилась в своей хореографической драматургии балета М. Мурдама.

В этом отношении больше всего пострадал образ Воланда — один из центральных и в романе, и в балете. Лишенный музыкального развития материал партитуры, относившийся

стизм, игра гротесковыми светотенями. Булгаков показывал единицы персонажей — представителей нэпмановского времени, но не весь город и, конечно же, не всех людей зажавшимися, отупевшими, душевно умершими в повседневной суете. Мурдама показала город единой безликой толпы. С этим можно спорить, тем более, что не во всех сценах эта толпа, трансформирующаяся от эпизода к эпизоду, читается в самой этой трансформации. Тем более, что в таком прочтении пропадает великолепный бул-

В партии Мастера мне довелось увидеть танцовщика группы театра «Эстония» Ю. Екимова, в очередь с ним танцуют ленинградец Ю. Петухов и рижанин Г. Горбанев. У Екимова есть главное для удачи в этой роли — удивительная мягкость, тактичность, если можно так сказать по отношению к работе над образом — интеллигентность. Он доносит до зрителя антиагрессивность, отсутствие напора в этом живущем по законам добра человеке, его отъединенность от суеты, духовную наполненность, его сосредоточенный внутренний лиризм. При этом образ у танцовщика от спектакля к спектаклю становится объемнее, искусство — свободнее, партия — технически чище.

Образ Маргариты в исполнении К. Кырб, по моему, одна из лучших работ балерины. Пожалуй, ни у кого из сегодняшних танцовщиц не довелось мне видеть такого соединения масштабности танца, воли, мощи с хрупкой женственностью, беспомощностью, мягкостью и лиризмом — «плоти» с «духом». Такой, наверное, и была подруга Мастера, которая не побоялась отправиться на бал к Сатане, разнести в пух и прах квартиры ненавистных ей врагов Мастера, которая беззаветно служила гению.



## СТРАСТИ ПО МАСТЕРУ

Не сразу обрел балет ту форму, в которой сейчас существует. Нет в этом странного — очень сложен булгаковский роман. И после премьеры шла работа — и балетмейстер, и художник уточняли акценты, устраняли неточности исполнения. За постановку балетов «Мастер и Маргарита» на сцене «Эстония» и «Просветление» в «Ванемуине» балетмейстеру Май Мурдама присуждена театральная премия года.

и Воланду, поставил перед Мурдама, как выяснилось, трудности почти неразрешимые.

Художник всегда пристрастный, обладающий даром предельной искренности, Мурдама увидела и прочла в «Мастере и Маргарите» свою тему, близкую ей, его давно творимую в зрительных образах. Это вопрос о человеке, силой своей исключительности,

гаковский юмор. Но... «художника нужно судить по законам, им самим творимым».

В «законах» спектакля Мурдама есть главное — своя концепция, свое, выросшее из романа видение темы. Здесь также рождается многозначность, но, пожалуй, несколько иная, чем в литературном первоисточнике.

В спектакле есть и другие исполнительские удачи — близкий по пластике Мастеру Иешуа в исполнении Я. Гаранциса, Аззелло — Е. Киреев, любопытный Бегемот — О. Баранов. То, что образ Воланда получился в спектакле более графическим, чем его окружение, как уже говорилось, беда не исполнителя В. Федорченко, а в первую очередь композитора.

Вероятно, нужно еще поработать постановщику и над образом Пилата, хотя, как уже сказано, работа эта ведется от спектакля к спектаклю и дает положительные результаты. Вообще спектакль «растет», оживает.



# СТРАСТИ ПО МАСТЕРУ



Не сразу обрел балет ту форму, в которой сейчас существует. Нет в этом странного — очень сложен булгаковский роман. И после премьеры шла работа — и балетмейстер, и художник уточняли акценты, устраняли неточности исполнения. За постановку балетов «Мастер и Маргарита» на сцене «Эстония» и «Просветление» в «Ванемуйне» балетмейстеру Май Мурдмаа присуждена театральная премия года.

и Воланду, поставил перед Мурдмаа, как выяснилось, трудности почти неразрешимые.

Художник всегда пристрастный, обладающий даром предельной искренности, Мурдмаа увидела и прочла в «Мастере и Маргарите» свою тему, близкую ей, ею давно творимую в зрительных образах. Это вопрос о человеке, силой своей исключительности, своего таланта оказывающемся в противоречии с окружающим его миром. Об его «Голгофе» в реальных ситуациях бытия. И, как всегда, придав рассказу о судьбе Мастера, с одной стороны, социальную окраску, с другой — вывела его в более очищенные сферы обобщения. В спектакле театра «Эстония» дело не в том, где и когда живет Мастер, не в приметах быта, как такового — в вечности таких ситуаций, такой судьбы в условиях, когда суэта и минутность заставили забыть о духе, о творческом начале. В среде, где каждый живет, «как все», и смотрит на окружающих, чтобы не выделиться из них. Где пропало личное, индивидуальное, заменившись безличным, безжизненно-механическим, бездуховным. Конечно, в таком мире появление Мастера неизбежно сопряжено с драмой для героя. Конечно, он в нем чужак и потенциальный враг. А Мастер живет, Мастер творит, Мастер находит свою Маргариту и обретает вечный покой... Конечно, при такой концепции спектакля многое из обаяния булгаковского романа не попало на балетную сцену. Исчезли, к сожалению, булгаковский арти-

стовский юмор. Но... «художника нужно судить по законам, им самим творимым».

В «законах» спектакля Мурдмаа есть главное — своя концепция, свое, выросшее из романа видение темы. Здесь также рождается многозначность, но, пожалуй, несколько иная, чем в литературном первоисточнике.

Воланд появляется в городе. Зло, мелькающее то там, то здесь, пугает обывателей (хотя, к сожалению, в сценическом варианте зло получилось несколько трафаретно-балетным). Зло пришло нарвать ВЕСЬ город. Мастер, который пишет свой роман, вызвавший к жизни Иешуа, Пилата, их окружение, сначала предстает как бы антагонистом Воланда. Он говорит о добре. Но город так же глух и нему, как и к появлению Воланда. В городе есть зло пострашнее сил потусторонних — бездуховный обыватель, устраняющий свою земную, практическую фантазмагорию. Когда он набирает силу, тогда фантастическое зло как бы объединяется с добром, защищает Мастера, помогает Маргарите, уводит двух чуждых обывательской среде людей в мир вечного покоя.

Возможна ли такая «хореографическая фантазия», как назвали свою балетную версию романа ее авторы? Безусловно. Уязвима она? В той степени, в какой уязвима любая транскрипция одного вида искусства в другой. Иное дело, что можно спорить о решении отдельных массовых сцен, хотелось бы большей яркости, многозначности, нетрадиционности в образе Воланда. Но есть здесь главное, принципиальное для Булгакова — воссоздан образно процесс творчества героя, рождения образов, взаимоотношений с ними — сложных, переплетающихся с реальной судьбой Мастера. Изумительно раскрыта история любви героев в дуэтах, прекрасны их монологи.

В спектакле есть и другие исполнительские удачи — близкий по пластике Мастеру Иешуа в исполнении Я. Гарандиса, Аззелло — Е. Киреев, любопытный Бегемот — О. Баранов. То, что образ Воланда получился в спектакле более трафаретным, чем его окружение, как уже говорилось, беда не исполнителя В. Федорченко, а в первую очередь композитора.

Вероятно, нужно еще поработать постановщику и над образом Пилата, хотя, как уже сказано, работа эта ведется от спектакля к спектаклю и дает положительные результаты. Вообще спектакль «растет», очищается от лишнего, проявляется в своей концепции. А это ли не свидетельство его жизни и жизнеспособности, творческого потенциала хореографа и исполнителей.

Первый опыт всегда таит в себе элемент эксперимента, всегда кажется наиболее уязвимым для критики, вызывает споры. Авторы балетной версии «Мастера и Маргариты» создали произведение иного жанра, чем роман, дав жизнь идеям, образом литературного первоисточника. Окончательно ли такое прочтение прозы Булгакова? Безусловно, нет. Классика на то и классика, что каждый читает в ней свое. В этом и заключается проблема интерпретации литературного произведения на сцене. Новый спектакль театра «Эстония» — наглядный тому пример.

**Н. ЧЕРНОВА.**

Кандидат искусствоведения, научный сотрудник НИИ искусствознания.  
Москва.

На снимках: Мастер и Маргарита (артисты К. Кырб и Ю. Екимов).

Фото Г. Вайдла.

какой-то собственный путь воплощения булгаковской прозы на сцене. Любой прямой ход вслед за сюжетом, за фабулой, за ситуациями при воссоздании «Мастера и Маргариты» на балетной сцене неизменно привел бы к иллюстративности. А главное — при создании сценического варианта должно было родиться произведение иного вида искусства, отвечающее законам уже не литературы, а драмы, оперы, балета. Конечно, что-то должно было из романа уйти, а близкое данному виду искусства, в недрах самого романа заключенное, должно было усилиться, развиться, обрести еще большую глубину и новый смысл.

Май Мурдмаа оказалась художником отчаянной смелости и дерзости, решившись вписать свою страницу в сценическую историю романа, которая в музыкальном театре еще не началась, а в театре драматическом озаменована пока на советской сцене только двумя попытками в Москве — на Таганке и в «Сфере».

Как известно, «дорогу осилит идущий», но известно и другое — что как раз ему достаются на долю самые жестокие упреки, ему приходится переживать самые острые ситуации. Мурдмаа не побоялась на это пойти.

Либретто балета «Мастер и Маргарита» написал талантливейший ленинградский хореограф В. Эйфман. Сам практик хореографического театра, идущий в своих постановках в первую очередь от эмоции, от поисков эмоциональной образности, Эйфман создал литературно-драматургическую канву будущего спектакля, анципитурия в нем две темы — лирическую (Мастера и Маргариты) и личностную — судьба Мастера, процесс его творчества и его соотносительность с окружающей жизнью. Над этими сюжетными линиями, объединяя их, возникли фигуры Воланда и его свиты. Практически никаких отступлений от романа Булгакова здесь не возникло — только сюжет его был сконцентрирован, естественно, отпало многое из многоплановости романа, но высветлилась, вышла на авансцену событий лирическая тема взаимоотношений Маргариты и Мастера. Именно в таком видении хореографической версии романа Мурдмаа и Эйфман оказались единомышленниками. Сложнее обстояло дело с музыкальной партитурой балета. В первую очередь потому, что музыка А. Лазарева оказалась стиливо очень далекой от булгаковской образности. Практически Лазарев создал партитуру, опи-