

«ИОАННА

ОДЕРЖИМАЯ»



Мерно и тоскливо бьет колокол, сзывая к вечерне. Нарастает тревожный рокот молитвы, повторяемой множеством голосов. А в оркестре женский голос поет балладу о монастыре Ангелов. Там творятся странные дела. Монахини одна за другой подпадают под власть бесов, а теперь одержима грехом и настоятельница Иоанна.

Так начинается балет «Иоанна тентата» («Иоанна одержимая»), поставленный в академическом театре оперы и балета «Эстония» молодым талантливым хореографом Май Мурдмаа.

Ее творчеству свойственны стремление к философской углубленности и отличный вкус в выборе музыки. Как примеры можно привести поставленные ею балеты «Чудесный мандарин» Б. Бартока, «Медея» С. Барбера, «Вариации в стиле барокко» на музыку Гайдна.

На этот раз внимание Мурдмаа привлек выдающийся гуманистический фильм польского режиссера Ежи Кавалеровича «Мать Иоанна от ангелов» (по повести Я. Ивашкевича того же названия). Написанное в дни второй мировой войны, это произведение под покровом повествования о нравах средневековья воспевало способность человеческого духа к сопротивлению и служило призывом к борьбе с фашизмом и мракобесием.

Нет сомнения, впрочем, что непосредственное воздействие на Мурдмаа оказано не повестью Ивашкевича, а именно фильмом: балет задуман после его появления на советских экранах. Некоторые детали постановки, например крестообразно распростертые тела монахинь, явно навеяны впечатлениями от режиссуры Кавалеровича, во многом решавшего свою задачу пластически.

М. Мурдмаа сочиняла либретто для известного эстонского композитора Эйно Тамберга, на музыку которого осуществлена ее самая первая постановка («Балет-симфония», 1963). И если авторам не удалось достичь во всем

их воли. Хореограф показывает эти тайные мысли героев в параллельном дуэте другой пары, как бы их двойников, более открыто выражающих свои чувства. Такой прием усиливает трагическую обреченность любви Сурына и Иоанны. Артисты Тийт Хярм и Юта Лехисте именно так понимают и трактуют воплощаемые ими образы, доводя их до большого трагического накала. Жаль только, что хореограф не ввел, хотя бы в последнем адажио, более мягкую пластику, контрастирующую резким движениям «бесовской одержимости». Быть может, это следовало сделать в адажио «двойников» (Н. Лукашевич и С. Воробьев).

Аналогичный прием введен хореографом в видениях Сурына, мучающегося в своей келье. Здесь Иоанна предстает перед ним в имитирующем обнаженное тело сплошном трико с надетой поверх него короткой газовой рубашкой, совсем не вяжущейся ни с образом героини, ни с эпохой, в которую она жила. Да и где же тут большая любовь Сурына, захватившая все его существо? К сожалению, слишком часто в «Иоанне тентата» чувства подменяются чувственностью, трагедия бунта человеческого духа простым бунтом плоти.

Май Мурдмаа-либреттист противопоставляет затхлой давящей атмосфере обители мир

ния, действительно разрешалось присутствовать при таких зрелищах (сводившихся к подавлению массовой истерии монахинь). Но в современном балете уже невозможны статические группы «пейзан», рассаженных по сторонам сцены. Балетмейстеру следовало показать реакцию народа на происходящее, как-то вовлечь его в действие.

В фильме Кавалеровича «изгнание бесов» дано в реалистическом плане, не снижающем, однако, эстетического значения картины. Так, например, истерическая судорога сводит тело Иоанны в дугу, похожую на акробатический мостик. Май Мурдмаа гросто ставит танцовщицу «на мостик», но это движение не вытекает из предыдущих и ничем не оправдано.

Таковы, собственно, и массовые танцы беснующихся монахинь, они не выливаются непосредственно из действия, и поэтому «беснованию», даже в веригах, трудно верить. Танцы монахинь, да еще в белых «купальниках», задуманных художницей Мари-Лийс Кюла и резко противоречащих громоздким головным уборам, кажутся вставными дивертисментными номерами. Если художник и балетмейстер взяли постепенное «разоблачение» монахинь за принцип показа постепенного их раскрепощения от ханжеских церковных пут, то это следовало проводить более логично. Пока же после «танца в купальниках» монахини вдруг появляются в скрывающих всю фигуру одеяниях. К сожалению, за редкими исключениями, художница не оказалась союзником артистов балета.

Другое дело — созданное той же Кюла оформление. Черно-белые готические своды, переданные лаконичными средствами, смотрятся вполне убедительно, и приходится только сожалеть, что сцена театра «Эстония» не располагает достаточной аппаратурой, чтобы рельефно осветить декорации.

Несколько слов о немаловажной фигуре Надсмотрщика (Эндрик Керге), который то и дело вьется вокруг Сурына и Иоанны во время

Так начинается балет «Иоанна тентата» («Иоанна одержимая»), поставленный в академическом театре оперы и балета «Эстония» молодым талантливым хореографом Май Мурдмаа.

Ее творчеству свойственны стремление к философской углубленности и отличный вкус в выборе музыки. Как примеры можно привести поставленные ею балеты «Чудесный мандарин» Б. Бартока, «Медея» С. Барбера, «Вариации в стиле барокко» на музыку Гайдна.

На этот раз внимание Мурдмаа привлек выдающийся гуманистический фильм польского режиссера Ежи Кавалеровича «Мать Иоанна от ангелов» (по повести Я. Ивашкевича того же названия). Написанное в дни второй мировой войны, это произведение под покровом повествования о нравах средневековья воспевало способность человеческого духа к сопротивлению и служило призывом к борьбе с фашизмом и мракобесием.

Нет сомнения, впрочем, что непосредственное воздействие на Мурдмаа оказано не повестью Ивашкевича, а именно фильмом: балет задуман после его появления на советских экранах. Некоторые детали постановки, например крестообразно распростертые тела монахинь, явно навеяны впечатлениями от режиссуры Кавалеровича, во многом решавшего свою задачу пластически.

М. Мурдмаа сочинила либретто для известного эстонского композитора Эйно Тамберга, на музыку которого осуществлена ее самая первая постановка («Балет-симфония», 1963). И если авторам не удалось достичь во всем равноценного воплощения сложной, трагической и глубоко человеческой темы «Матери Иоанны от ангелов», столь блистательно раскрытой Ежи Кавалеровичем, то сам факт обращения балетной труппы театра «Эстония» к глубокому психологическим образам говорит о значительном ее росте.

Как же решает Май Мурдмаа взятую ею тему? Не делая попытки создать хореографическую аналогию замечательного оркестрового вступления Тамберга, исполненного томительного предчувствия горя и ужаса, она начинает балет прямо с появления в женской обители священника Сурына, присланного иезуитами для «усмирения беснующихся», и первой сцены «беснования» монахинь, показанной средствами острой и угловатой пластики.

Такой же «одержимой» предстает перед Сурыном впервые и Иоанна. Взаимное влечение настагает их почти одновременно, но служитель церкви долго борется с собой, с нахлынувшим чувством, подвергая себя истязаниям.

Каждая встреча с Иоанной неумолимо сокращает разделяющую их пропасть. Балетмейстером с большой экспрессией поставлены дуэты Сурына и Иоанны, насыщенные сложными поддержками.словно тайная сила влечет Сурына и Иоанну друг к другу помимо

их воли. Хореограф показывает эти тайные мысли героев в параллельном дуэте другой пары, как бы их двойников, более открыто выражающих свои чувства. Такой прием усиливает трагическую обреченность любви Сурына и Иоанны. Артисты Тийт Хярм и Юта Лехисте именно так понимают и трактуют воплощаемые ими образы, доводя их до большого трагического накала. Жаль только, что хореограф не ввел, хотя бы в последнем адажио, более мягкую пластику, контрастирующую резким движениям «бесовской одержимости». Быть может, это следовало сделать в адажио «двойников» (Н. Лукашевич и С. Воробьев).

Аналогичный прием введен хореографом в видениях Сурына, мучающегося в своей келье. Здесь Иоанна предстает перед ним в имитирующем обнаженное тело сплошном трико с надетой поверх него короткой газовой рубашкой, совсем не вяжущейся ни с образом героини, ни с эпохой, в которую она жила. Да и где же тут большая любовь Сурына, захватившая все его существо? К сожалению, слишком часто в «Иоанне тентата» чувства подменяются чувственностью, трагедия бунта человеческого духа простым бунтом плоти.

Май Мурдмаа-либреттист противопоставляет затхлой давящей атмосфере обители мир простого народа, живущего за ее стенами. Но Мурдмаа-хореограф останавливается на полпути и не разрабатывает в достаточной степени образ народа как олицетворение здоровой, жизнеутверждающей стихии.

Верно задумана «пастораль» как символ ясного и безмятежного мира крестьянской молодежи, мира, которому завидуют Сурын и Иоанна и к которому они инстинктивно тянутся. Но поставлена «пастораль» неинтересно, к тому же костюмы поражают своим несоответствием эпохе и попросту исключительной непривлекательностью.

В последующем народном танце художник и балетмейстер пытались использовать мотивы живописи Брейгеля с ее сочной жанровостью. Но эти намерения остались, к сожалению, не осуществленными — народный танец просто «не состоялся». Из-за этого не удалось показать и жизни вне монастыря, что лишило балет необходимого ему яркого контраста.

Народ выведен еще в одной сцене: «изгнания бесов», происходящего в монастыре. В средние века крестьянам, для их устраше-

на фильме Кавалеровича «изгнание бесов» дано в реалистическом плане, не снижающем, однако, эстетического значения картины. Так, например, истерическая судорога сводит тело Иоанны в дугу, похожую на акробатический мостик. Май Мурдмаа просто ставит танцовщицу «на мостик», но это движение не вытекает из предыдущих и ничем не оправдано.

Таковы, собственно, и массовые танцы беснующихся монахинь, они не выливаются непосредственно из действия, и поэтому «беснованию», даже в веригах, трудно верить. Танцы монахинь, да еще в белых «купальниках», задуманных художницей Мари-Лийс Кюла и резко противоречащих громоздким головным уборам, кажутся вставными дивертисментными номерами. Если художник и балетмейстер взяли постепенное «разоблачение» монахинь за принцип показа постепенного их раскрепощения от ханжеских церковных пут, то это следовало проводить более логично. Пока же после «танца в купальниках» монахини вдруг появляются в скрывающих всю фигуру одеяниях. К сожалению, за редкими исключениями, художница не оказалась союзником артистов балета.

Другое дело — созданное той же Кюла оформление. Черно-белые готические своды, переданные лаконичными средствами, смотрятся вполне убедительно, и приходится только сожалеть, что сцена театра «Эстония» не располагает достаточной аппаратурой, чтобы рельефно осветить декорации.

Несколько слов о немолодой фигуре Надсмотрщика (Эндрик Керге), который то и дело вьется вокруг Сурына и Иоанны во время их тайных свиданий. Роль его остается для зрителя неясной. Небольшие, но важные в драматургическом отношении мизансцены могли бы во всяком случае пролить свет и на убийство Надсмотрщика Сурыном, и на ряд других кульминационных для развития действия моментов. Такие режиссерские «точки» никак не помешали бы развитию танцевального действия, а, наоборот, усилили бы его. Ведь в современной хореографии балетмейстер по-прежнему должен быть и режиссером, только задачи его во много раз усложнились.

При общей благоприятной оценке спектакля осталось впечатление, что его еще надо и, главное, можно «выстроить» более четко, подчеркнув пропасть, разделяющую два реально существующих мира, и более ярко и убедительно проведя основную идею балета — идею о праве человека на большое, возвышающее чувство, о праве героев бороться за него, несмотря ни на какие преграды.

Балет «Иоанна тентата» не досказал этой мысли до конца.

Наталья РОСЛАВЛЕВА

На снимке: сцена из спектакля. Иоанна — Юта Лехисте, Сурын — Тийт Хярм.

Фото Г. Вайдла

Театральные премьеры