



## БАЛЕТНЫЕ ПРЕМЬЕРЫ В ТАЛЛИНЕ

В Академическом театре «Эстония» поставлены два одноактных балета — «Времена года» на музыку Вивальди и «Творения Прометея» Бетховена. Не впервые обращается главный балетмейстер театра Май Мурдмаа к классической зарубежной музыке разных эпох (порой и не предназначенной для сцены, вспомним, хотя бы, предыдущие спектакли в той же труппе, поставленные на музыку Вивальди, Баха, Гайдна).

Бетховенский «Прометей» (отсутствующий в концертных программах за исключением популярнейшей увертюры) в интерпретации Эри Класа, давнего единомышленника балетмейстера, оставляет большое впечатление. Дирижер воссоздает свойственные бетховенскому искусству величие образов, высокий накал чувств, напряженную динамичность, продиктованные благородной

тей — самый благородный святой и мученик в философском календаре\*.

Пожертвовав многими перипетиями мифологии, Май Мурдмаа сосредоточила внимание на трагедии Прометея-гуманиста, на драме художника и творца. Герой вступает в конфликт с богами, почивающими в неге на Олимпе. Им движет неустойчивая жажда познаний. Он взирает на окружающий мир как бы со стороны и в то же время ощущает себя частью этого мира. Прометей терпит поражение в столкновении с богами. Покинутый всеми, он обречен на муки.

Последовательный сторонник симфонизации танца, М. Мурдмаа опирается на сравнительно немногие «лейт-движения», однако, развивая, сталкивая их, она достигает богатства пластических интонаций. В постановке подкупает гармоничное соответствие хореографической и музы-

Следующий фрагмент — сцена на Олимпе — решен в приемах гротеска. Главное действующее лицо этой картины — Эрот (Юта Лехисте), с холодным и расчетливым цинизмом разжигающий страсть кукольной красавицы Афродиты к утренней звезде Фосфору. Дуэт Афродиты (Ольга Чичерова) и Фосфора (Александр Чичеров) насыщен акробатическими трюками, в механике которых исключается какая бы то ни было возможность намека на чувство.

Приют богов балетмейстер трактует как обитель праздности, безбрежного гедонизма.

Второй монолог Прометея — смелое обвинение, которое высказывает герой корыстным и безразличным небожителям. Искренне и настойчиво просит Прометей богов Олимпа разделить божественный свет познания с людьми. В этой сцене танец героя кажется потоком вирту-



# БАЛЕТНЫЕ ПРЕМЬЕРЫ В ТАЛЛИНЕ

В Академическом театре «Эстония» поставлены два одноактных балета — «Времена года» на музыку Вивальди и «Творения Прометея» Бетховена. Не впервые обращается главный балетмейстер театра Май Мурдмаа к классической зарубежной музыке разных эпох (порой и не предназначенной для сцены; вспомним, хотя бы, предыдущие спектакли в той же труппе, поставленные на музыку Вивальди, Баха, Гайдна).

Бетховенский «Прометей» (отсутствующий в концертных программах за исключением популярнейшей увертюры) в интерпретации Эри Класа, давнего единомышленника балетмейстера, оставляет большое впечатление. Дирижер воссоздает свойственные бетховенскому искусству величие образов, высокий накал чувств, напряженную динамичность, продиктованные благородной идеей произведения — идеей самоотверженного служения человечеству. Таллинская премьера — первое воплощение на советской сцене балета великого композитора.

Сценическая история «Прометея» весьма небогата. После венской премьеры 1801 года на подмостках придворного театра, осуществленной итальянским балетмейстером Сальваторе Вигано в содружестве с Бетховеном, и второй, расширенной редакции балета, показанной в Милане в 1813 году, более века музыка «Прометея» звучала только на концертных эстрадах. В 1929 году французский балетмейстер С. Лифарь создал свою версию в парижской «Гранд-Опера». Возможно, что мысль эта возникла после того, как в 1923 году Ф. Лопухов танц-симфонией «Величие мироздания» (на музыку Четвертой симфонии Бетховена) открыл новые перспективы симфонизации танца и таящиеся в музыке венского классика пластические богатства.

Несмотря на то, что к «Прометею» обращались Ниньетт де Валуа (Лондон, 1936), А. Миллош (Рим, 1940), Г. Гзовская (Берлин, 1949), Э.-М. фон Розен (Стокгольм, 1958), за балетом удерживалась репутация «несценичного».

Май Мурдмаа создала свой вариант либретто. Тема и смысл ее редакции соотносены с известным высказыванием Карла Маркса: «Проме-

тей — самый благородный святой и мученик в философском календаре»<sup>\*</sup>.

Пожертвовав многими перипетиями мифологии, Май Мурдмаа сосредоточила внимание на трагедии Прометея-гуманиста, на драме художника и творца. Герой вступает в конфликт с богами, почивающими в неге на Олимпе. Им движет неутолимая жажда познаний. Он взирает на окружающий мир как бы со стороны и в то же время ощущает себя частью этого мира. Прометей терпит поражение в столкновении с богами. Поклонный всеми, он обречен на муки.

Последовательный сторонник симфонизации танца, М. Мурдмаа опирается на сравнительно немногие «лейт-движения», однако, развивая, сталкивая их, она достигает богатства пластических интонаций. В постановке подкупает гармоничное соответствие хореографической и музыкальной структур.

Центральной мужской партии (Прометея танцует Тийт Хярм) отдано немало фантазии и изобретательности постановщика. Высокая духовность Прометея, глубина его нравственных сил, вдохновенное мышление раскрываются в четырех монологах, составляющих основу композиции. (Прометей ставит ясные цели и идет к их достижению с упрямством отрочества, с настойчивостью юноши, смелостью художника, преобразующего мир.)

В первом своем воззвании, обращенном к людям, он преисполнен стремлением покорить всех своим красноречием — здесь в монологе господствует бурное, порывистое движение. Ему противопоставлена пассивная толпа людей; балетмейстер наделяет ее «заземленной» пластикой, подчеркивая ее испуганно «никнувшую» реакцию на каждую вспышку темперамента героя.

<sup>\*</sup> В оригинальном сценарии С. Вигано и Бетховена Зевс преследует Прометея за похищение небесного огня, который даровал людям герой. Он изваял статуи мужчины и женщины и оживляет их с помощью небесного огня. С неразумными и бесчувственными созданиями Прометей появляется на Парнасе и просит богов вдохнуть в них разум, научить знаниям и искусству. Тогда Аполлон, Пан и Вакх, Терпсихора и Евтерпа, Талия и Мельпомена одухотворяют творения Прометея, утверждая власть музыки и танца.

Следующий фрагмент — сцена на Олимпе — решен в приемах гротеска. Главное действующее лицо этой картины — Эрот (Юта Лехисте), с холодным и расчетливым цинизмом разжигающий страсть кукольной красавицы Афродиты к утренней звезде Фосфору. Дуэт Афродиты (Ольга Чичерова) и Фосфора (Александр Чичеров) насыщен акробатическими трюками, в механике которых исключается какая бы то ни было возможность намека на чувство.

Приют богов балетмейстер трактует как обитель праздности, безбрежного гедонизма.

Второй монолог Прометея — смелое обвинение, которое высказывает герой корыстным и безнравственным небожителям. Искренне и настойчиво просит Прометей богов Олимпа разделить божественный свет познания с людьми. В этой сцене танец героя кажется потоком виртуозных прыжков, вращений, широких жестов и неожиданных ракурсов поз. Раскрывая неудержимость стремления Прометея к сплочению людей, балетмейстер прибегает к гиперболизации приемов.

...В ослепительных вспышках света (синхронных с громовыми аккордами оркестра) на вершине Олимпа появляется символическая, застывшая фигура Зевса (Юрий Лассь). Само его появление — гротесковая реминисценция приема античного театра. А когда над Зевсом вспыхивает громадная неоновая лира, этот атрибут еще усиливает саркастический оттенок ситуации, задуманной хореографом.

В этой почти пародийной атмосфере третий монолог Прометея звучит особенно трагично. Его призывы обретают полноту красноречия и непоколебимости, мужественной решимости. Постановщики здесь привлекают внимание зрителей к лучу света, движущемуся по кругу сцены. За лучом этим следует Прометей, потом «охватывает» его и, словно младенца, бережно «несет» людям. В композиции спектакля — это своего рода «стоп-кадры».

Интересно решены балетмейстером символические «проходы» циклопов, охраняющих Зевса, а также орлов, стерегущих Прометея. Здесь Май Мурдмаа отказывается от всякой театрализации,

развернутых танцевальных характеристик второстепенных персонажей.

Четвертый монолог Прометея вновь обращен к людям. Герой выхватывает из толпы то одного, то другого, но напрасны его попытки увлечь слепых и робких красотой света, гармонии. Порыв Прометея гаснет. Постепенно, по мере нарастания экспрессии монолога, ослабевает свет, и, в конце концов, размываются контуры взлетов Прометея. В темноте сцены растворяется последний всплеск его сил...

Но мечта Прометея все же обретает «плоть». Это происходит в финале, где господствует массовый танец. Как и в прекрасном апофеозе Бетховена, в спектакле Мурдмаа заключительная сцена, решенная в приемах классического, несколько «абстрагированного» танца, представляется символом основной идеи. Она словно подытоживает основную мысль: свет вдохновения героя оживет в памяти благодарных поколений.

Постановка Май Мурдмаа не лишена дискуссионных моментов. Так, можно спорить о мере гротеска в сцене Олимпа, быть может также, что спектакль выиграл бы, будь в нем более полно решен действенным танцем эпизод противостояния Прометея с Зевсом и орлом. Однако думается, что трагедия Эсхила и музыка Бетховена допускают широкое разнообразие балетмейстерских интерпретаций. Мурдмаа попыталась обогатить героический подвиг Прометея мотивами творческих мук, творческого поиска и добилась впечатления сложной диалектики устремлений героя. Тийту Хярму удастся передать стойкость и отвагу Прометея, его затаенные страдания, свойственные ему дерзновенные порывы и моменты гордой отрешенности.

Другой одноактный балет, включенный в программу вечера — «Времена года» Вивальди. — раскрывает гармонию природы, увиденной глазами творца.

В четырех Концерто гроссо Антонио Вивальди, образующих программный цикл «Времена года», Эри Клас уравнивает в правах скрипичные соло (солист Мати Уфферт) и инструментальную виртуозность ансамбля. Части цикла создают впечатление непрерывного движения, цельности произведения.

Балету предпослана своеобразная живописная метафора художника Тыну Вирве: на белом горизонте написана в манере японских акварелистов ветвь, а на ней по ходу действия балета зарождается и, с помощью цветных проекций, расцветает, увядает жизнь цветка. Балетмейстер свободно трактует поэтическую программу, предпосланную самим композитором к его циклу в виде венка сонетов: приход весны, летняя буря и гроза, осенняя охота, зимняя прогулка... Каждому стихотворению соответствует особо окрашенный музыкальный эпизод-пейзаж.

Крайние части всех четырех концертов, написанных в быстрых темпах, Май Мурдмаа уподобляет большому па д'аксьон, в которых участвуют солисты и кордебалет. Хореографическая «тема», экспонируемая в первой части, обрастает затем танцевальными «контрапунктами» (в средней, медленной части, дуэты солистов).

Каждому из четырех циклов свойственна изобретательность построения, «инкрустация» внутренней сюжетной линии. Кордебалет выступает то в качестве «аккомпанемента», то входит с героями балета в сложные «полифонические» взаимоотношения. Бурная, ледяная зима в спектакле (порывы ветра, вой вьюги) ассоциируется со стужей чувств и робкой, еле теплящейся надеждой на счастье; начинающаяся оттепель, первые ростки растений — с наступлением поры весны и любви; ликование половодья, щедрое цветение природы, оттеняемое грозами, — с летним половодьем чувств и, в то же время, тревогами, сомнениями зрелости, мыслями о будущем... Тихая печаль осенних дождей — со слезами утрат.

В этом спектакле своеобразными лейттемами становятся человеческое чувство, одухотворяющее природу, и сама природа, наделяющая человека своей красотой.

«Творения Прометея» и «Времена года» закрепляют за Май Мурдмаа репутацию творчески беспокойного, ищущего мастера, решающего современными средствами задачи музыкально-хореографической драматургии и режиссуры, единства пластики и сценографии.

Вадим КИСЕЛЕВ