

# ДУШИ ИСПОЛНЕННЫЙ ПОЛЕТ?

## ЗАМЕТКИ ПОСЛЕ СПЕКТАКЛЯ

Недавно на сцене театра «Эстония» был показан балетный спектакль, состоящий из трех сравнительно небольших (но каких!) произведений мирового романтического репертуара — «Праздник (правильнее — фестиваль) цветов в Дженцано» на музыку Е. М. Хельстера и Х. С. Паулли в хореографии А. Бурнонвила, «Итальянское каприччио» П. И. Чайковского с танцами Э. Танна и знаменитая «Шопениана» в хореографии М. Фокина. Три балета — три шедевра. Хотя тут же должен заметить, что шедеврами в прямом смысле являются первый и последний. А что касается «Итальянского каприччио», то здесь это слово применимо лишь к музыке П. И. Чайковского, но отнюдь не к скомпонованным на эту великолепную музыку танцам.

Итак, шедевр первый. В далеком 1835 году Ханс Христиан Андерсен написал роман «Импровизатор». Познакомившись с этим произведением, признанный классик хореографии, датский балетмейстер Август Бурнонвил, пылкий и любознательный, всегда стремившийся к созданию оригинального репертуара, сочиняет либретто, а в 1858 году на сцене Королевского театра создает балет под названием «Фестиваль цветов в Дженцано», взяв за основу лишь одну из сцен названного романа. В свое время балет имел большой успех, но, к сожалению, со временем полный текст балета оказался забытым, и лишь в 1929-м был частично восстановлен в Датском Королевском балете. Основой этого возобновления стало легкое романтическое па-де-де, в котором в точности сохранен композиционный рисунок и неповторимый пластический стиль, задуманный автором. В настоящее время этот дуэт является довольно распространенным.

На эстонской сцене бурнонвилевское па-де-де появилось год назад. Оно было создано знатоком классической хореографии, ленинградским педагогом Надеждой Тихоновой для выпускного спектакля Таллинского хореографического училища. Появившись в программе дипломного спектакля, номер стал достоянием репертуара театра. Начали вводить новых исполнителей. Так, в спектакле, о котором идет речь, танцевали И. Фомина и впервые вышедший О. Баранов. Артисты разных сценических темпераментов и амплуа (у солистки его определить довольно нелегко) — они так и не смогли составить единого яркого и игрового дуэта. Артистке пока что явно не удаются роли, наполненные яркой красочностью «фестивальных» танцев. Противоположной оценки заслуживает выступление О. Баранова. Можно уже сейчас с уверенностью сказать, что это его партия. Легкость и непринужденность исполнения танцовщик сочетает с развитой техникой. Он словно импровизирует, предлагая свои собственные вариации канонического текста. Впечатление от его танцев было бы еще ярче и интереснее, если бы дирижер Э. Ныгене, управляя оркестром, разрушил печальную традицию взаимонепонимания между артистами балета и дирижерами. Ибо именно дирижеры никак не хотят считаться с реальными и индивидуальными физическими возможностями танцовщиков. В этом смысле неплохо было бы им побывать на балетных спектаклях театра им. С. М. Кирова, которыми дирижирует народный артист РСФСР В. Федотов, а, может быть, и поучиться у него.

Хочется сказать несколько неслестных слов о сценическом оформлении этого номера, которого, по сути дела, и не существует. На фоне традиционных белых кулис, подсвеченных блеклыми красками прожекторов (преимущественно же — общее освещение), появляются танцовщицы кордебалета, одетые в довольно невзрачные блекло-зеленого цвета воздушные платья с аппликацией из мелких цветочков (художник по костюмам Э. Танн). Непонятно, какую цель преследовал художник, одевая танцовщиц в столь невыразительные костюмы, но атмосферы фестиваля, бурлящей красочности праздника здесь явно не чувствуется. Какой же это фестиваль цветов, если использована лишь одна и совсем неяркая краска? Костюмы артистов,

глядела как бы своей бесплотной тенью, настолько умиротворенно и почти неосозанно покоилась Сильфида на руках подерживающего ее юноши.

Более приземленной и более реальной выглядела Сильфида Васовой. Романтический стиль пока, к сожалению, остается чуждым танцовщице, с успехом создающей характеры, расцвеченные ярким темпераментом.

Третья солирующая Сильфида — Лемме Ярви, исполняющая соло прелюд. Обладая пропорциональным телосложением, удлиненными его линиями, она моментами выглядела довольно беспомощно в своей элегической вариации. Не прозвучали замирающие остановки на пальцах, где Сильфида, как бы вслушиваясь в музыку томительного прелюда, доверчиво и нежно беседует со зрителем о красоте музыкальных интонаций, словно предлагая молча вслушаться в чарующую красоту звуков.

Особо хотелось бы остановиться на исполнении партии Юноши. Основой ее внутреннего содержания стал один-единственный жест. «Изображая этого мечтателя и видя его с длинными волосами, причесанными на косой пробор и потому падающими при движении на один глаз (такие прически носили во времена Шопена), я сделал в танцах несколько раз жест, как будто откидываю прядку волос со своего лица. Одна рука тянется вперед, другая отстраняет волосы от лица. Этот жест говорит о желании увидеть яснее, разглядеть, что только мерещится, как неясное видение», — так позднее вспоминал сам балетмейстер в книге «Против течения». Исходя из этого, исполнитель партии Юноши должен иметь прическу, которая сделала бы его похожим на мечтательно-романтического юношу первой половины прошлого века. Ничего подобного в редакции театра «Эстония» (балетмейстер Н. Великова, художник Агу Пюйман) нет и в помине. Задуманный балетмейстером образ поэта-романтика начисто нивелируется, когда на сцену выходит танцовщик со своей естественной современной прической бокс, полубокс... В таком случае не исключена возможность появления на сцене в роли Юноши и лысеющего фата, жеманно обнимающего за талию легкокрылых небесных созданий.

В. Кузмин технически свободно справляется с партией Юноши. Но создаваемый им образ не только внешне, но и внутренне далек от романтического идеала. Танцовщику недостает той мечтательности, элегической грусти и тоски о призрачной мечте, недостает одухотворенности, к которой стремится хореограф.

Шедевр третий. Под ним подразумеваются танцы на темы «Итальянского каприччио» П. И. Чайковского в постановке Э. Танна. Называю их танцами, а не балетом по той простой причине, что после просмотра остается впечатление разношерстных вариаций, наскоро скомпонованных по неизвестному принципу.

Каприччио в переводе с итальянского буквально означает каприз. Чайковский в своей инструментальной пьесе гениально отобразил частые смены «капризных» настроений, изобилующие неожиданными оборотами, эффектами. Недаром «Итальянское каприччио» Чайковского стоит в одном ряду с непревзойденными «Испанским каприччио» Римского-Корсакова и «24 кап-

В этом смысле не только было бы им побыть на балетных спектаклях театра им. С. М. Кирова, которыми дирижирует народный артист РСФСР В. Федотов, а, может быть, и поучиться у него.

Хочется сказать несколько нелестных слов о сценическом оформлении этого номера, которого, по сути дела, и не существует. На фоне традиционных белых кулис, подсвеченных блеклыми красками прожекторов (преимущественно же — общее освещение), появляются танцовщицы кордебалета, одетые в довольно невзрачные блекло-зеленого цвета воздушные платья с аппликацией из мелких цветочков (художник по костюмам Э. Танн). Непонятно, какую цель преследовал художник, одевая танцовщиц в столь невыразительные костюмы, но атмосферы фестиваля, бурлящей красочности праздника здесь явно не чувствуется. Какой же это фестиваль цветов, если использована лишь одна и совсем неяркая краска? Костюмы артистов, исключая сольную пару, конечно же, диссонировать с оригинальной и бурлящей пластическими красками хореографией.

Шедевр второй — «Шопениана».

Созданный в самом начале нашего столетия (1907—1908 гг.) и, по выражению В. М. Красовской, «обязательный в репертуаре театров всего мира», этот балет воскрешает образность музыкального спектакля 1830—1840 годов. «Балет на музыку Шопена» — так называлась вторая его редакция 1908 года — в Европе и по сей день существует под названием «Сильфиды». Отдавая дань балетной эстетике романтизма первой трети XIX века, балетмейстер выводит на первый план образ сильфиды-мечты, сильфиды-грезы, в какой-то момент увиденной романтически мечтательным юношей. Этот образ зримо возникает в кульминационный момент всей хореографической сюиты — седьмом вальсе, поставленном для Анны Павловой, из которого, по словам самого М. Фокина, и возникла окончательная редакция «Шопенианы». Итак, Сильфида — образ, несущий «мотивы светлого томления и наивной радости, беззаботного порыва и умиротворенного покоя». В «Шопениане» три солирующие сильфиды. Эти партии исполняли Татьяна Воронина (мазурка и седьмой вальс), Татьяна Басова (вальс) и Лемме Ярви (прелюд). Наиболее выразительный — соответствующий стилистике данного балета — образ создала Т. Воронина. В мазурке, диагональным прорезая сцену легкими, полетными прыжками, танцовщица истаивала в невидимом пространстве, чтобы вновь, в ответ на призывные взмахи рук обрамляющих сцену сильфид-подруг, взмыть в воздух, создавая впечатление непрекращающегося полета фантастического воздушного существа. Своим танцем Сильфида—Воронина манила, загадочно что-то обещая, но тут же растворялась в новом беззаботном полете. В подержках седьмого вальса танцовщица вы-

образ не только внешне, но и внутренне далек от романтического идеала. Танцовщику недостает той мечтательности, элегической грусти и тоски о призрачной мечте, недостает одухотворенности, к которой стремится хореограф.

Шедевр третий. Под ним подразумеваются танцы на темы «Итальянского каприччио» П. И. Чайковского в постановке Э. Танна. Называю их танцами, а не балетом по той простой причине, что после просмотра остается впечатление разношерстных вариаций, наскоро скомпонованных по неизвестному принципу.

Каприччио в переводе с итальянского буквально означает каприз. Чайковский в своей инструментальной пьесе гениально отобразил частые смены «капризных» настроений, изобилующие неожиданными оборотами, эффектами. Недаром «Итальянское каприччио» Чайковского стоит в одном ряду с непревзойденными «Испанским каприччио» Римского-Корсакова и «24 каприччи» для скрипки соло Паганини, являя собой выдающиеся произведения симфонической инструментальной музыки XIX века.

Что же касается хореографии, то ее никак нельзя соотносить с «этими чарующими звуками». Ее никоим образом нельзя «подогнать» под небезызвестные определения Ф. В. Лопухова «танец под музыку» и «в музыку». Единственно правильным остается опять же его, Лопухова, определение — «музыка, обшитая танцами». В хореографическом тексте этой постановки царит удивительный хаос, повинующийся (и то нечасто) лишь ритмической структуре музыкального материала. Тонко же стилизованные мелодии итальянских народных песен остаются за пределами внимания балетмейстера. Сама же хореография нуждается в более точных обоснованиях своего происхождения: то ли «под Италию», то ли «под Испанию» балетмейстер пытается стилизовать танцевальные движения — это остается тайной.

Итогом размышлений об увиденном спектакле становится вопрос: почему данная композиция соседствует в нем с признанными шедеврами мирового балетного репертуара? Можно ли выносить на академическую сцену столь несовершенные постановки да еще объединять их в одну программу с балетами А. Бурнонвила и М. Фокина? Какое художественное впечатление оставляет «Каприччио» в глазах учащихся хореографического училища, для которых этот «шедевр» создан, и какие художественные ценности приобретают ученики, исполняющие этот сумбур? На чем, наконец, театр формирует художественный вкус будущих артистов и зрителей, если самое гармоничное из искусств — балет — предлагает столь дисгармоничное зрелище?

Игорь ГРОМОВ.