

Яго из нашей жизни никуда не делись

Тийт Туумалу
tiit.tuumalu@postimees.ee

Национальный балет Эстонии составил программу вечера из двух коротких одноактных балетов, озорная контрастность которой проявляется уже в самих названиях — «Отелло» и «Who cares?» («Не все ли равно?»).

Однако такое неожиданное соседство, кроме озорства, практически не несет никакого другого концептуального содержания, хотя, да, может быть, действительно, после почти приключенческой трагедии по идее будет совсем неплохо развлечь себя ночной жизнью Манхэттена 1930-х годов с ее бурлящей молодежной радостью упоения, другой танцевальной эстетикой и музыкой, в которой Пярта заменяет джазовый Гершвин, хотя... думаю, что как Марина Кеслер, так и Джордж Баланчин достойны большего.

Более принципиально, более идеалистического, а не конъюнктурного обращения. Особенно обидно за Баланчина, великого балетного хореографа, творчество которого до сих пор еще не достаточно известно в Эстонии. Его «Who cares?», который, в принципе, вполне подходит для балетной труппы театра «Эстония», но, будучи включенным в постоянный репертуар требует контекста — во всем мире принято его исполнять вместе с другими произведениями Баланчина, т.е. отдельной программой, посвященной именно ему.

Наш балет тоже должен бы стремиться туда же, тем

более, как показывает опыт «Who cares?», потенциал, чтобы поймать баланчиновское парящее течение и раствориться в музыке, у наших артистов балета имеется.

Сомненья точит душу

Вот и получилось, что содержательное ядро балетного вечера пришлось на «Отелло» Марины Кеслер, премьера которого, на самом деле, состоялась уже в прошлом году в Пайде в рамках мероприятий празднования 75-летия Арво Пярта. Поставив «Оборотня» больше трех лет назад, Кеслер показала, что умеет рассказывать длинные истории, конспективно и убедительно увязывать их с помощью музыкальной драматургии с сопровождающими их произведениями эстонских композиторов.

Она и на этот раз не обманывает наших ожиданий. Несмотря на сокращения и пропуски, пересказ трагической истории проходит складно и плавно. А с музыкой Пярта вообще сотворено маленькое чудо — из фрагментов восьми разных произведений композитора сложен один драматический рассказ без какого-то выделения того или иного настроения, как это обычно

бывает при использовании музыки Пярта для танца или в кино.

У тех, кто не так хорошо знаком с творчеством Пярта, может возникнуть вопрос, неужели это все один и тот же композитор, все эти минималистские отзвуки ударных («Sarah was ninety years old») и суггестивно повторяющие сами себя духовые

или созвучие колоколов и гонгов («Arbos»)...

Однако именно такой Пярт и становится открытием. Более ортодоксальный энтузиаст, разумеется, разозлится — существует же целостность произведений! Конкретное время и пространство, в котором они живут, разрушены, а сам Пярт загнан в рамки, находиться в которых его музыке не совсем удобно.

Все же более серьезные упреки могли бы касаться упрощений, опреледеленной поверхностности, которая характеризует танцевальную версию «Отелло». А не была ли тут принесена дань беглости пересказа и забыто то, что танец, как и стих, хорош тогда, когда выражает то, что творится в глубине души.

Что говорит Яго, когда зарождает в Отелло подозрения в неверности Дездемоны? Он говорит:

*«На Мавра начал
действовать мой яд.
Опасные сомненья —
это яды,
Которые вначале чуть
горчат,
Но стоит им слегка проник-
нуть в кровь,
Горят, как залежь серы.
Так и есть»*

(Перевод М. Лозинского)

Почему этого пограничного состояния, сомнения, которое точит душу, и описание которого и составляет чуть ли ни самую значительную часть творчества Шекспира, мы не видим в танце — в «Отелло» его просто нет. Есть мастерски представленные безграничная любовь и безграничный гнев, но нет сумеречной, временами пугающей промежуточной зоны, нет превращения одного в другое — квинтэссенции всего.

Образ Отелло остается несколько непрорисованным и в рисунке танца, несмотря на то, что Александр Пригоровский танцует вдохновенно — по скульптурному красиво смотрится па-де-де Отелло и Дездемоны (Эве Анаре) под вечным

ему доверять, — не надо ни игры мимики, ни драматических вскрикиваний, одно лишь движение является тем, при помощи чего хореограф выражает свои идеи.

Это оставляет достаточно пространства для фантазии зрителя, а не так, что все жестко предписано. Очень понравился удачно примененный в оформлении спектакля сцениграфический прием «пространство в пространстве»: на заднем плане сцены возвышающийся красный круглый балдахин, который напоминает отгороженную просвечивающуюся бахромой кровать.

Достойна большого балета

В нем протекает действие двух ключевых сцен любовной сцены Отелло и Дездемоны, а также Кассио

фильмом, и превращает их в массу, которой легко манипулировать. Такие, как Яго никуда не исчезли, внушает зрителю Марина Кеслер. Я нам не остается ничего иного, как просто ей верить.

«Отелло», поставленный Кеслер, доказывает, что он переросла малый формат и достойна того, чтобы у нас заказали полноформатный балет, музыку к которому написал бы какой-нибудь эстонский композитор.

Ну что это за Национальный балет Эстонии, в репертуаре которого нет ни одного большого отечественного балета?

«Отелло»

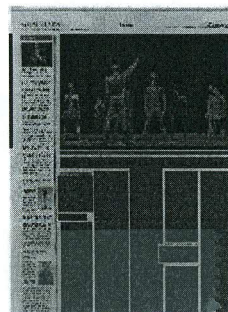
Одноактный балет Марины Кеслер

Музыка: Арво Пярт

Художник: Андреа Т. Хаамер

Отелло: Александр Пригоровский

PMcus
17.02.11



как Марина Кеслер, так и Джордж Баланчин достойны большего.

Более принципиально, более идеалистического, а не конъюнктурного обращения. Особенно обидно за Баланчина, великого балетного хореографа, творчество которого до сих пор еще не достаточно известно в Эстонии. Его «Who cares?», который, в принципе, вполне подходит для балетной труппы театра «Эстония», но, будучи включенным в постоянный репертуар требует контекста — во всем мире принято его исполнять вместе с другими произведениями Баланчина, т.е. отдельной программой, посвященной именно ему.

Наш балет тоже должен бы стремиться туда же, тем

Несмотря на сокращения и пропуски, пересказ трагической истории проходит складно и плавно. А с музыкой Пярта вообще сотворено маленькое чудо — из фрагментов восьми разных произведений композитора сложен один драматический рассказ без какого-то выделения того или иного настроения, как это обычно

бывает при использовании музыки Пярта для танца или в кино.

У тех, кто не так хорошо знаком с творчеством Пярта, может возникнуть вопрос, неужели это все один и тот же композитор, все эти минималистские отзвуки ударных («Sarah was ninety years old») и суггестивно повторяющие сами себя духовые

зарождают в Эстонии подзвонки зрения в неверности Дездемоны? Он говорит:

*«На Мавра начал
действовать мой яд.
Опасные сомненья —
это яды,
которые вначале чуть
горчат,
Но стоит им слегка проник-
нуть в кровь,
Горят, как залежь серы.
Так и есть»*

(Перевод М. Лозинского)

Почему этого пограничного состояния, сомнения, которое точит душу, и опisanie которого и составляет чуть ли ни самую значительную часть творчества Шекспира, мы не видим в танце — в «Отелло» его просто нет. Есть мастерски представленные безграничная любовь и безграничный гнев, но нет сумеречной, временами пугающей промежуточной зоны, нет превращения одного в другое — квинтэссенции всего.

Образ Отелло остается несколько непрорисованным и в рисунке танца, несмотря на то, что Александр Пригоровский танцует вдохновенно — по скульптурному красиво смотрятся па-де-де Отелло и Дездемоны (Эве Андре) под вечно прекрасную музыку «Spiegel im Spiegel».

Более интересным получился образ коварного интригана Яго (Сергей Упкин), для которого хореограф нашел характерный язык танца. Но ведь характеризовать негативных героев всегда легче.

Относительно Яго хотелось бы еще раз напомнить, что танец является достаточно суггестивным средством выражения для того, чтобы

ему доверять, — не надо ни игры мимики, ни драматических вскрикиваний, одно лишь движение является тем, при помощи чего хореограф выражает свои идеи.

Это оставляет достаточно пространства для фантазии зрителя, а не так, что все жестко предписано. Очень понравился удачно примененный в оформлении спектакля сценографический прием «пространство в пространстве»: на заднем плане сцены возвышающийся красный круглый балдахин, который напоминает отгороженную просвечивающейся бахромой кровать.

Достойна большого балета

В нем протекает действие двух ключевых сцен любовной сцены Отелло и Дездемоны, а также Кассио (Джонатан Хэнкс) и куртизанки Бианки (Марика Муйсте), которую Яго выдает наблюдающему за ними Отелло за Дездемону. После этого уже ничто не остается по-прежнему, и красный балдахин перекашивается, и поднимается под потолок.

Становится интересно и довольно неожиданно, когда древняя история как бы переносится в наши дни и Яго начинает раздавать действующим лицам стереоскопические очки, как перед 3D-

фильмом, и превращает их в массу, которой легко манипулировать. Такие, как Яго, никуда не исчезли, внушает зрителю Марина Кеслер. И нам не остается ничего иного, как просто ей поверить.

«Отелло», поставленный Кеслер, доказывает, что он переросла малый формат и достойна того, чтобы у не заказали полноформатный балет, музыку к которому написал бы какой-нибудь эстонский композитор.

Ну что это за Национальный балет Эстонии, в репертуаре которого нет ни одного большого отечественного балета?

«Отелло»

Одноактный балет Марины Кеслер
Музыка: Арво Пярт
Художник: Андреа Т. Хаамер
Отелло: Александр Пригоровский
Дездемона: Эве Андре
Яго: Сергей Упкин
Кассио: Джонатан Хэнкс
Бианка: Марика Муйсте

«Who cares?»

Хореограф: Джордж Баланчин
Музыка: Джордж Гершвин

Такие, как Яго, никуда не исчезли, внушает зрителю постановщик спектакля Марина Кеслер. И нам не остается ничего иного, как просто ей поверить.

