

# Дудинская и Чабукниани

**В**РЯД ли какому-либо иному виду художественного наследия наши вульгарные социологи нанесли столько вреда, сколько балетной классике. Люди, отрицавшие ее «право на жизнь», в наше время неизменно ссылались на коварное свидетельство о ее социальном прошлом: XVI век, французский королевский двор, его церемониал и аристократический этикет.

Эти данные считаются достаточными для того, чтобы дискредитировать всю балетную классику, объявить ее «несозвучной» нашим дням.

«Зачитывая» классики соглашались с тем, что «условный язык» и стандартные композиции классического балета устарели, но настаивают на использовании его тренажного опыта, его удобного «экзерсиса». Однако лучше вовсе не «реабилитировать» балетное наследие, чем сводить его только к школьным приемам и ремесленным навыкам.

Нало говорить об эстетике классического балета, который восхищает нас не только своей технологией, но и своей поэтикой. Она недоматична, изменчива соответственно к социальными эпохами, но в ней есть и свое неповторимое стилистическое своеобразие.

Дудинская и Чабукниани прошли академическую школу. В их программах — старые дуэты из «Баядерки» и «Дон-Кихота», «Умирающий лебедь» Сен-Санса, — в общем традиционный и хорошо знакомый

репертуар балетных гастролеров. Даже эти ветхие «вариации» в исполнении Чабукниани получают новую жизнеутверждающую силу, сверкают юнолеским блеском.

Он знает и чувствует не только алфавит и грамматику танца, но его эстетический кодекс. Он не только виртуозный техник, но и поэт в области танца. Роль техники — подчиненная в общем рисунке движений и композиций. В вихре головокружительных туров, ослепительных заносок и стремительных прыжков затаен образ не фокусника-трюкача, не механической куклы, а яркая индивидуальность художника.

У Чабукниани — небогатая и однообразная мимика. В драме он был бы видимо маловыразительным. Но образность его творчества основывается на приемах хореографии. Идя от опецифики танца, он делает отвлеченную условность «па» и поз могущественной, убедительной, понятной, вдохновляющей. Как нам кажется, отсюда начинается путь к уничтожению противоречий между условностью танца и жизненностью впечатления, путь к установлению связи между условно-романтической природой балета и реальностью. Не к полемике танца пантомимой, драматическим действием, а только к обогащению его приемами драмы и живописи, последовательному развитию приема танцевальной изобразительности должна стремиться хореография.

Мастерство артиста — исключи-

тельное, даже при сравнении с искусством таких танцовщиков, как А. Мессерер и Урмолаев. Можно предполагать, что техника «бога танца» Вестриса поблекла бы в сравнении с техникой Чабукниани. Но не только этим превосходит он своих предшественников. Дело не в количестве пируэтов и «масштабах» прыжков, а в том, что Чабукниани, как бы «преодолевают» недооценку мужского танца в классическом балете, нарушает его однообразие и уравнивает в правах с женским. Во всей истории балета мужской тапек сводился к «поддержке» либо подлаживался «под женский» и имел вспомогательное значение даже в тех случаях, когда его представляли большие мастера. Даже старые партии в исполнении Чабукниани ослепляются от жеманности, тожности и намеренной «женственности», становятся более волевыми и мужественными.

Чабукниани ищет простора для своего исполнительского дарования. Поэтому он, видимо, и решается на постановочные эксперименты. Он ищет в них то, чего нехватает ему в классике. В тореадоре он учится «игре» с плащом, пластической «игре с вещью»; в «Креольском» его интересуют характерные приемы эстрадного танца, а своей патриональной «Лезгинке» он хочет вернуть ее естественную народную форму, охватывая от дешевых эстрадных побрякушек и фортелей; в «Фантазии» Аренского его увлекает модернизм Фокина. Он

в этих номерах даже жертвует, техническими, виртуозными преимуществами классики и тем самым обедняет язык танца. Постановки его примитивны, но ценно в них его стремление к расширению своих исполнительских возможностей, «своего места» в балете, к расширению и обновленной трактовке классики.

Летом в балете «Лебединое озеро» мы видели партнершу Чабукниани Дудинскую. Она танцевала роль «лебеда». Мечтательность, лиричность — наиболее близкие артистке эмоции — были далеги от расслабленной сентиментальности прежних Ольхлией. И сквозь идиллическую минорность и грусть, сквозь будто бы неземную одухотворенность проглядывало вполне земное, реальное существо ее дарования. Дудинская — преимущественно лирическая танцовщица с замечательной техникой, которая отличает всех лучших учениц Вагановой. Но не только эта техника, ее *tours chainés*, ее арабески позволяют лирической артистке Дудинской с зажигательной, неподдающейся мажорностью выступать в «раз де deux» из «Дон Кихота», — нет, что-то новое, органическое свойственное новому жизнеощущению меняет окраску лиричности даже в «Лебедином озере», придавая ей непривычное, но более осмысленное, звучание.

Так в творчестве молодых советских артисток эволюционирует балетная классика.

В. ПОТАПОВ