

Балет

По роману ГЮГО

ДА, «Эсмеральду» встретили по справедливости обрадованно и тепло. Многолюдно было у подъезда театра имени Станиславского и Немировича-Данченко. В переполненном зале царил настрой премьеры. Торжественно и празднично вел оркестр дирижер Владимир Эдельман.

Десятки хореографов вдохновлялись «Собором Парижской богородицы» — от Жюль Перро и Мариуса Петипа в прошлом столетии до Ролана Пети, чей спектакль сравнительно недавно видели москвичи. Каждый постановщик искал в творении Гюго черты и краски, наиболее близкие и дорогие для себя. Владимир Бурмейстер создал спектакль, прошедший длительное испытание временем.

И сегодня, видя одно из лучших созданий его сильного и самобытного таланта, сразу оцениваешь близость к литературному первоисточнику. Близость, не ограниченную сохранением тех или иных сюжетных линий, — хотя подобная ясность и емкость драматургии спектакля вне сомнений. Близость к самой стилистике Гюго, к повышенной романтизированной образности, к театральной нагнетенности страстей, к пронзительной яркости контрастов.

На контрастах — резких, выразительных и логичных — выстроен весь спектакль. В декорациях художника Александра Лушина тьма черного бархата вспыхивает таинственным светом готических витражей. Средневековые камни соседствуют с прозрачными небесами, отраженными Сеной. Громада собора вдруг теряет свою плотность, и абрис скульптур чеканится в воздухе. Костюмы Натальи Кирилловой (обещающий дебют молодой художницы в столичном балете) то отягчены золотым шитьем и парчой, то блистают — невесомые и прозрачные.

И столь же контрастны характеры. Герои спектакля — антагонисты. Они враждебны друг другу, как ликованье танцев на площади враждебно шествию церковного причта или прохождению грубой стражи. В подобных противопоставлениях, точно и образно найденных балетмейстером, — подлинное чувство эпохи, ее исторических социальных примет. Так же, как в портретах главных персонажей ощутимо подлинное понимание замысла французского романиста.

Аскетическая, почти оттапливающая красота Клода Фролло (В. Ильин), тонкие и на первый

взгляд одухотворенные черты лица, тонкие и нервные кисти рук. Внешность, казалось бы, призванная оттенить страшный, «деформированный» облик Квазимодо (В. Чигирев). Но по мере стремительного развертывания целой череды эпизодов мы забываем, что один — красавец, а другой — чудовище.

Ибо душа первого безнадежно уродлива, а второй оказывается натурой незаурядной, сложной, жаждущей сострадания и к состраданию способной. И суд, который вершит Квазимодо, не результат «позиции силы», элементарного силового превосходства. В патетическом жесте, каким Квазимодо низвергает Фролло с высот собора, есть символ справедливого и неизбежного возмездия. Чем пристальнее всматриваешься в спектакль, чем более втягиваешься в его разноликий, бурлящий страстями мир, тем отчетливей воспринимаешь удивительное сочетание личного, интимного и общечеловеческого в характерах его персонажей.

Люди — символы. Но те же люди радуются, любят, страдают, ненавидят каждый на свой неповторимый лад. И даже в холоде изысканных манер Феба (Ю. Григорьев), некоего олицетворения светской власти, вдруг возникает пусть мимолетный, но нескрываемый интерес к Эсмеральде. И даже в Флер де Лис, наследнице знатного рода, закованной в латы церемонного этикета, вдруг загорится живое и приманчивое сияние юности. Маргарита Дроздова чувствует неоднородность своей роли. Танцы Флер и сродни варнациям ее сверстниц, и наделены особой, им лишь свойственной грацией. За аристократизмом поведки вдруг угадываешь детское простодушие, наивную радость бытия.

В третьем акте она только на мгновение появляется перед казнь Эсмеральды. И мы видим внезапно повзрослевшее существо, вроде бы не имеющее отношения к той Флер де Лис, что танцевала на балу по случаю помолвки. Суровое, отрешенное лицо. Лицо человека, которого тоже коснулись разочарования и душевные драмы, замкнутое выражение

ожесточенности. Опустив взор, Дроздова выдерживает большую паузу, заставляя свою Флер не смотреть на Феба и Эсмеральду. Секунда — и вот она величавой походкой средневековой дамы шествует по сцене об руку с нареченным. И этот уход — по своему печальная концовка роли — проведен Дроздовой ничуть не менее артистично, нежели все соло и дуэты второго акта. Такие игровые детали, такие подробности роли показывают, насколько быстро набирает темп, насколько резко определяется с каждой новой работой молодой, упрямый, «наступательный» талант Дроздовой.

Ей есть на кого ориентироваться и с кем соревноваться. Вообще спектакль с двумя столь щедро и многообразно сочиненными балеринскими партиями, совершенно противоположными по интонации, по лексике, по стилю, всегда порождает здоровую атмосферу творческого соревнования. И дело совсем не в том, «кто кого перетанцует». Дело в том, что обе балерины располагают материалом, который не только дает возможность с максимальной полнотой и блеском продемонстрировать свои технические и актерские достоинства, но и позволяет высказать свое художническое кредо. Так танцует Эсмеральду Виолетта Бовт.

Эта роль сопутствует едва ли не всей творческой жизни балерины. Сегодня Бовт дарит своей героине все сокровища накопленного десятилетиями, отточенного и уверенного мастерства, всю щедрость воображения и интеллекта. Ее Эсмеральда — от первого появления до ухода на эшафот — само чувство, сама одухотворенность. Ее сценическая жизнь — могучий порыв к свету. И в конце концов не важно (хотя и сожаления достойно), что так мелок ее избранник, — мы видим лишь то, что видит героиня. И эта озаренность чувством незримой преграды отделяет Эсмеральду от всех людей и всех событий.

В. Бурмейстер еще сильнее подчеркнул обособленность, душевную неповторимость героини, поместив подле нее группу цыганок во главе с их пылкой предводительницей (в темпераментном исполнении Н. Навасар-

довой). Бовт тоже выстраивает свою роль на контрастах разительных.

Нищая, бесправная (социальная тема звучит у исполнительницы естественно и ненавязчиво) бродячая танцовщица богата душой и сердцем. Незащищенная и хрупкая, она вдруг вызывает огромную физическую силу, отвергая домогательства Клода. Влюбленная в жизнь, она, не задумываясь, предпочитает смерть любым компромиссам. За миг до казни Эсмеральда расцветает счастьем, неожиданно видя своего «идола» неведимым. На таких сменах настроения, сменах пластической окраски роли проводит спектакль Бовт.

Глядя на нее, запоминаешь не только то или иное удачно выполненное па, но и малейший поворот головы, запоминаешь ее «цыганские» руки — певучие и зовущие в адажио с Фебом, гневные, упругие в диалоге с Клодом, беспомощно, по-детски принающие к лицу Гудулы.

Последний эпизод внезапной встречи с Матерью напомнил нам о мощных резервах выразительных средств, сейчас нередко игнорируемых балетным театром. Бовт проводит эту сцену так, что мы невольно вспоминаем о целом поколении балерин, которые утверждали на подмостках такую экспрессию, осмысленность, глубочайшую содержательность и человеческую правду мимики и жеста.

Мы вспоминаем о том, что, помимо одухотворенной манеры танца, эти выразительные средства также являются преимуществом и гордостью школы русского балета. Когда Бовт заглядывает в глаза Гудулы (роль, превосходно сыгранная Н. Вихревой), не смея поверить самой себе, когда за миг обретения стремительно следует скорбь утраты, взволнованному залу открывается весь диапазон незаурядных актерских возможностей балерины.

Именно такая выразительность становится мерилем всего спектакля — и его удач, и его исполнительских слабостей, которые прежде всего относятся к сценам массовым. Когда-то в «Эсмеральде» толпа жила многокрасочной, полной оттенков и эмоций жизнью; думается, что это качество можно воскресить в ходе дальнейшей работы. И нет, наверно, лучшей памяти хореографу, чем сохранить самые яркие произведения Бурмейстера. Сохранить их свежими и привлекательными для сегодняшней публики. Такой оказалась возвращенная «Эсмеральда».

Е. ЛУЦКАЯ.