

ВИРСАЛАДЗЕ КОСТЮМЫ ДЛЯ БАЛЕТА

(Окончание. Начало на 1-й стр.)

Эта увлеченность сопутствует Вирсаладзе и создает вокруг него творческую атмосферу. Она захватывает и увлекает, позволяя художнику устанавливать непосредственный контакт с исполнителями его замыслов. Умение все делать своими руками помогает Вирсаладзе переводить эскизы на сцену во всей их полноте, развивать, уточнять и обогащать авторскую мысль в ходе работы. Художника можно увидеть с ножницами в руках в костюмерной или заставить за советом вышивальщицу узор на его костюмах; ему открыты технические секреты изготовления головных уборов и «поведения» различных фактур тканей, что особенно важно в танце. Прекрасно зная историю костюма, Вирсаладзе с большим тактом и вкусом откликается на моду сегодняшнего дня, еле уловимо присутствующую в одежде героев балета, ка-

плоскости листа, разрывом и чередованием скупых линий. Это своеобразная нотная запись в образной форме: в семящем бегах тоненьких ножек шута, в его нелепо распростирающихся руках; в приседающих, как бы в угодливости, позах придворных с неудобно сдвинутыми головами; в тревожном ритме светлых и темных пятен одежды; в круговом движении рисунка, печатающего шаг стража порядка; в парящей фигурке Мехмене Бану с беспомощно вывернутыми пяточками ног.

В симфонически развитой танцевальной форме проходит напряженная борьба героев легенды. Поэтому художник как бы отступает перед танцем, создав небольшую декорацию в форме древней рукописной книги. Основную смысловую нагрузку в драматургическом замысле Вирсаладзе несет цветовая символика образов героев балета. Она дается откровенно локальными

дожника. Здесь нужно было совместить на сцене и зрительно противопоставить два мира, находящиеся в извечном антагонизме: мир «правильный», приведенный к «разумной» стройности с миром для тех, кто не утратил способности ощущать поэзию жизни.

Оформление балета согласуется с замыслом балетмейстера, но оканчивается ведущим игровым фактором действия. Причины коренятся, очевидно, в самом характере мироощущения Вирсаладзе, оно — в подкупающей непосредственности. Ведь чтобы убедить зрителя, художнику нужно было самому «поверить» — как пишет Б. Асафьев о Чайковском, — что он идет за своим счастьем». Художник в этом спектакле не только сорежиссер, но и волшебник, пригласивший балетмейстера в чудесный храм иллюзий. Он позволил написать цельную по замыслу хореографическую ми-

«Щелкунчике» исполнялись учащиеся балетной школы. Хореография Григоровича несет глубокую психологическую нагрузку и требует технического мастерства профессиональных танцовщиков. Как сделать детским их внешний облик? И, пожалуй, зрителю не приходит в голову усомниться, когда среди добропорядочных бюргеров появляется резвящаяся «детвора».

Трудно превзойти художника и в более выразительном решении проблемы сценического костюма балерины в виртуозной партии и внешнего облика героини спектакля. В последнем акте апофеоз в музыке сливается с сиянием торжествующих красок, будто воплотивших в себе «окончательную» красоту праздника души юной невесты принца. Величавая белоснежная ель, словно убранный в подвенечный наряд, своим возносящимся силуэтом знаменует душевный подъем Маши и дорисовывает до свадебного великолепия

верхности древнего камня, из которого «выстроена» декорация, ее статика своеобразно динамизируется в танце.

Одежда армии повстанцев, имея ярко выраженную форму, тем не менее не членист тело танцора. Мягкие линии костюма как бы устанавливают связь между героями балета, выражающую общность судьбы, в монолитной массе слышится духовная мощь народа. Несмотря на трагический конец, такая трактовка образа вносит ноты жизнеутверждения в финал спектакля.

Апликативными приемами в одежде приближенных Красса художник добивается обратного эффекта. Для этого он берет тончайшие шелка и легкие формованные для этой цели пластики и облегчает тяжелые металлические кирасы, бывавшие в римской армии. Художник убирает навязчивые в своей определенности детали конкретного костюма, обнажая внутреннюю



залось бы, самых отдаленных эпох. Это — одно из многих средств современной образности в художественном языке Симона Багратовича.

Идейная сущность балета А. Меликова «Легенда о любви» исчерпывается в нескольких словах Б. Льва-Анохина: «Сила балета в поэтической общности... Они танцуют свое познание мира, ...хореографическую притчу о человеческой любви, власти и долге».

В этой работе Вирсаладзе продолжает поиск цветовой выразительности балета, начавшийся еще в «Каменном цветке». Но, очевидно, культура Востока оказалась ближе творческому темпераменту художника и весь спектакль в целом получил отточенную законченность формы.

Как и балетмейстер, художник решает образы произведения крупно, обобщенно, без детальной проработки. Но в лаконичном рисунке его эскизов читается и пластический лейтмотив, и музыкальная характеристика, угадываются духовный склад и социальная принадлежность героя балета. Художник не ставит своей целью передать сложное движение танцора, как это делал, например, Бакст, который запечатлевал мгновение танца в острой экспрессии линий. Красота и выразительность вирсаладзевских эскизов, их принадлежность к жанру определяются не технической виртуозностью, а проникновением во внутренний мир персонажа. Внешняя статика формы как бы фиксирует момент наибольшего самоуглубления героя, тогда как анатомические «погрешности» придают живость, динамику рисунку, «отрывая» его от поверхности листа.

Графически интересно решен художником единый эмоциональный строй группы приближенных царицы. Душевный разлад, внутреннее смятение, тревога, растерянность и страх переданы членением

красками. Цельность, углубленность в свое светлое чувство объединяют Ферхата и Ширин, одетые в голубое и белое. Мятающаяся, страдающая Мехмене Бану сменяет цвета один тревожнее другого: желтый, красный, черный.

Колористический дар Вирсаладзе позволяет создавать удивительные по красоте и выразительности сцены из небогатой по оттенкам палитры «Легенды о любви», поэтому звучание каждой из них проходит на высокой и чистой ноте контрастной игры цвета.

Чувство исторической перспективы, глубокая продуманность стиля позволяют художнику органически соединять на сцене различные формы одежды, не нарушая художественной лексики спектакля. Из конкретного национального костюма, который служит образной первоосновой, художник отбирает характерные детали, подчиняя их идейно-танцевальному замыслу. И если военизованная униформа выявляет пластику тела янычар, поданных композитором и балетмейстером в маршевых ритмах, то группа придворных «пугается» в полах халата, и это соответствует гротесковому решению танца.

Переживая вихреподобную картину погони, понимаешь, как задолго до генеральной репетиции художник должен увидеть сцену. Развешенные одежды растерянных царедворцев, утрированная величина их шарообразных чалм ритмически чередуются с чеканными силуэтами механической силы войска царицы, а живопись костюмов, темпераментно вплетаясь в музыкально-пластическую тему, придает картине предельную выразительность.

Истоки образной основы для разнохарактерных костюмов «Легенды о любви» лежат в объединяющем их лоне восточной миниатюры. Постановочная концепция «Щелкунчика» усложнила задачу ху-

диатюру в сказочное великолепие своих полотен, сообщив пластике праздничную приподнятость, а событиям сказки гофмановскую глубину.

Стихией человеческих чувств и эмоций пронизан мир Машиной мечты. И пусть это только игрушки, но в живом воображении ребенка они обретают плоть и кровь. Их преданность и любовь к Маше передана прозрачными нотами и сквозит в наивном характере танца. Облик спутников девочки в ее путешествии к счастью будто создан по творческому наитию художника. Верные друзья Маши как бы сошли с рисунка ребенка, где тот равнодушно опускает детали, его мало интересующие, но вкладывает в изображение любимой игрушки «душу», близкую, понятную детству и поэту-художнику.

В решении этой группы — истинных героев спектакля — Вирсаладзе нашел иносказательную, но очень емкую форму, позволившую соединить игрушечный примитивизм с «ароматом» первоизданности одежды различных народов и отграничить мир мечты от пресной реальности. Она в тяжеловесных звуках застойной и решена балетмейстером в маринеточном плане.

Мода второй половины XVIII в. получает у художника в образе бюргерства гротесковую окраску. Высокие парики, жесткие стоячие воротники, глухие жабо в мужских костюмах; цветовая акцентировка на бюстах, развитые формы тоюрнот в дамских туалетах помогают балетмейстеру в стремлении показать их искусственность и чопорность гостей. Сливаясь в единое пятно блеклых тонов, лишённые индивидуальных характеристик, по сцене движутся красивые куклы.

Художник помогает балетмейстеру и там, где задача казалась нелегко разрешимой. В более ранних постановках основные партии в

скромное убранство ее пачки.

Спектакли Вирсаладзе очень разные по характеру и художественному строю оформления. В каждом из них талант художника оборачивается новой гранью.

В «Спартаке» А. Хачатуряна мысль о давности событий занимает главное место в образе балета. Но художник изымает из него конкретные приметы времени, как бы говоря о непреходящем значении всего, что увидит зритель на сцене. Монохромная живопись Вирсаладзе воссоздает на сценических полотнах историю такой, какой она существует в нашем сознании, лишённой материальности. Мрачная каменная призрачность создает предгрозовую атмосферу, в которой разворачиваются события легендарной истории. Но история важна авторам не сама по себе, через нее передано современное понимание конфликта. Два лагеря, два враждебных мира, один из которых — рафинированное патрицианство во главе с Крассом, другой — образ повстанческой армии.

И если в поэтическом «Щелкунчике» художник проявляет себя искусным модельером, то в «Спартаке» он становится скульптором. Вирсаладзе «лепит» костюмы, добываясь глубокого зрительного и эмоционального эффекта. Для группы рабов и спартаковцев художник берет грубую мешковину. Ее неровную шероховатую поверхность он усиливает с помощью аппликации и росписи. Скульптурно объемные складки одежды придают монументальность образу народа, взявшего в руки оружие. Мшистая гамма, прописанная художником светлыми и темными, перемежающимися красными прочерками, создает костюму бивающую живописность и вместе с тем сообщает драматичность образу. Цветовой и фактурный строй костюмов армии Спартака близок по-

сущность противников Спартака. Хрупкий серебристый силуэт как бы подчеркивает духовное вырождение господствующего класса и в конечном счете его обреченность.

Рамки газетной статьи не позволяют полнее проследить эволюцию творчества Вирсаладзе в области балетного костюма, остановиться на его просчетах и показать, как неудачи оборачиваются затем достижениями художника. Для того, чтобы определить высоту, на которую поднял художник культуру танцевального костюма, требуется сравнительный анализ всего созданного в этой области до Вирсаладзе и художниками его времени.

Нам хотелось на нескольких примерах донести до читателя методы и характер подхода к решению проблем сценического костюма, показать, что художник далеко не удовлетворяется костюмом в его реальном виде. В каждом спектакле он ищет и находит иносказательные связи, образующие новую природу знакомых вещей, расширяя и усложняя представление зрителя о них. Вирсаладзе вкладывает в образы героев отзвуки времени, в котором развиваются события сказки, легенды или истории, и вносит в них дыхание современности.

Г. ГАЛАДЖЕВА.

Эскизы костюмов к балету А. Меликова «Легенда о любви» в постановке Ю. Григоровича.

Слева направо: Янычар, придворный, шут и Мехмене Бану.