

Поступь большого искусства

О поставленном в Тбилиси новом балете «Отелло» нельзя говорить спокойно. Это — событие на театре, произведение редкого художественного совершенства, в котором так живо запечатлен могучий шекспировский дух, волнуется море жизни, движутся великие характеры, воссозданные искусством танца с силой необычайной. В едином порыве слились и ярко образная музыка Алексея Мачавариани, и исполненная щедрой фантазией хореография Вахтанга Чабукиани, и выразительнейшее оформление Солико Вирсаладзе. Все у этих художников вышло слитно, все выразилось крупно, страстно.

Этот исполненный вдохновения, благородный по стилю спектакль ценен прежде всего тем, что утверждает и развивает лучшие традиции советского балетного театра. Он просто немыслим без них. Внимательно слушатель нетрудно, например, заметить преемственность музыки «Отелло» с балетной музыкой Прокофьева; отдельные моменты в постановке и хореографии «Отелло» вызывают в памяти талантливые работы В. Чабукиани прошлых лет; можно назвать и истоки, из которых развился присущий С. Вирсаладзе лаконичный и строгий стиль декорационного оформления. Но не это будет главным в оценке спектакля. Главное — в совокупности всех этих различных творческих принципов, сложившихся в новое и незбываемое художественное единство.

* * *

В чем же особенность, в чем пафос и красота поставленного в Тбилиси спектакля? В глубочайшей правде, убеждающей новизне прочтения Шекспира. Вся мощь

«СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА»
2 стр. 4 февраля 1958 г.

**Премьера балета «Отелло»
в Тбилисском театре
оперы и балета
имени З. Палиашвили**

♦

шекспировского гения является в каком-то новом озарении, в новых тонах и красках, присущих искусству балета. Хореография придала необычный ракурс, неожиданно остроу выразительность тому, что казалось давно известным, до буквы растолкованным многочисленными исследователями и комментаторами Шекспира. И мы снова, как в первый раз, переживаем неумолимый ход драмы, волнуемся ее чувствами, порывами, борьбой.

Балетное либретто «Отелло» — пример смелого и вместе с тем чуткого перевода сценических выражений драмы в танцевальное действие. В. Чабукиани оставляет в неприкосновенности те эпизоды, которые свободно, без искажения их внутреннего смысла, могут быть переданы в танце (например, клятва Отелло); но он опускает подробности, вводит новые сцены, когда тот или иной драматургически статичный момент не поддается хореографическому выражению (сцена в Сенате). Этот отход от Шекспира всегда совершается по его «подсказкам», щедро разбросанным в тексте трагедии. В. Чабукиани словно осуществляет мудрое замечание Лессинга о том, что «из отдельных мыслей Шекспира необходимо было бы сделать целые сцены».

В трагедии в одной только фразе упомянута встреча Отелло и Дездемоны, ее бегство из родного дома; Чабукиани с этого начинается балет, сразу представляя героев на вершине их чувств. Шекспир кратким возгласом глашатая объявляет праздник на клатах и тотчас ведет действие дальше; этот праздник, проходящий в трагедии

как бы «за кадром», Чабукиани выносит вперед и создает картину, полную света, торжества, ликования — ярчайший контраст неумолимо приближающейся буре. Наконец, в сцене Сената Чабукиани нашел довольно необычную для балета театральную форму: он запечатлел весь огромный монолог Отелло серией разнохарактерных танцевальных эпизодов (встреча с Дездемоной, воспоминание о детстве, бой с турками), которые переходят один в другой, как «наплывы» в кино. Такой глубокий «рей» в прошлое имеет двойное значение: в нем не только представлен в действии главный герой, это также и печать бурной, кровавой эпохи, в которой близко соседствовали любовные серенады и гром битвы.

Чабукиани соединил в этой работе познания исследователя и свободное вдохновение художника.

* * *

Алексей Мачавариани передал в музыке балета силу и драматизм шекспировской темы, ее человечность, высокий гуманизм, ярко и живо обрисовал характеры. Слушатель все время пребывает в мире больших чувств, он ощущает музыку, как вольное течение мысли, которая проникает во все, соединяет разнохарактерные сцены, приоткрывает тайники души, возвышает идею. Все это обличает в композиторе истинного драматурга, мыслящего масштабно и широко, подстать «размеру исторических зрелищ» Шекспира.

Музыкальный стиль «Отелло» интересен и своеобразен. В нем органично сочетаются присущие творчеству А. Мачавариани грузинские национальные элементы и некоторые приемы музыкального письма Прокофьева. Немногою напрашивается сравнение с «Ромео и Джульеттой». Да, Мачавариани видел перед собою этот выдающийся образец, многое взял от него и развил. Традиции Проко-

фьева заметны, например, в музыкальной характеристике Дездемоны и Яго: тот же лаконизм письма, та же выразительность и меткость деталей. Вот портрет Яго: в коротких, прерывистых фразах чудятся шаги крадущегося человека, отголоски марша придания музыке воинственную злобность, намекают на затаившуюся грозную силу.

Музыкальная характеристика Отелло уже иная, более самобытная. Большие музыкальные периоды, насыщенные гармония и фактура, яркий оркестровый ряд — все передает его мужественность, романтику и широту чувств. Трагическое начало растет постепенно, и в конце III акта, в сцене клятвы, достигает высочайшего напряжения. И уже настоящие трагические глубины поднимает композитор в IV акте, поднимает не ложным пафосом, не ревом труб, а сдержанно и строго.

А. Мачавариани, как и А. Хачатурян в «Спартаке», очень смело, по-своему решает проблему национального стиля в музыке на столь обобщенный и отдаленный во времени сюжет, как «Отелло». Грузинский характер музыки выявлен не навязчиво, а очень опосредствованно, тонко. Он более ощутим в гармонии, в самобытном полифоническом складе и в ритмике. Композитор использует народный материал всегда в соответствии с его образной природой.

Музыка А. Мачавариани дала балетмейстеру широчайший простор для творчества. В. Чабукиани создавал хореографическую партию балета, во всем исходя из музыки, ее образов. Внешне спектакль не отмечен принципиально новой танцевальной формой, необычными приемами. Его достоинство в другом — в полном слиянии танца и музыки. Даже в пантомиме неизменно присутствует музыкальная пластика. Балет до предела танцевален.

* * *

С. Вирсаладзе — не просто отличный живописец, изобретательный декоратор, знающий до тонкости театральную специфику, —

он истинный художник театра музыкального и прежде всего балетного. Это его стихия, его любовь и призвание. С. Вирсаладзе чувствует и понимает музыку, как некое эмоционально-образное начало, из которого и рождается у него «внутреннее» видение произведения, складывается характер и стиль оформления.

В «Отелло», как и в прежних своих работах, С. Вирсаладзе стремится к лаконизму, выразительной простоте оформления (а это так пришлось «к месту» именно в шекспировском спектакле!). Сцена не загромождена постройками и всегда свободна для танца. Легкость, портативность декораций, обильное использование занавесей и фонов — все дает возможность быстро, без остановок, вести действие.

Венеция у С. Вирсаладзе совсем не та, какую мы привыкли видеть, например, на многих безмятежно-радужных полотнах Пьетро Лонги, Каналетто и некоторых других художников. Образный строй трагедии, характер музыки повелевали художнику искать иной, более строгий облик прославленного в веках города. С. Вирсаладзе нигде не разрешил себе «излиться» в пейзаже, в эффектной жанровой сценке. Да и характерных примет времени он дает очень мало. В памяти остаются занавесы с эмблемой Венеции — крылатым львом Святого Марка. В стройных пропорциях, в убранстве простых интерьеров, в отдельных деталях оформления первого, третьего и четвертого актов едва угадывается веяние итальянской архитектуры. Вирсаладзе мог бы повторить вслед за Коро: «Когда все есть, нет ничего».

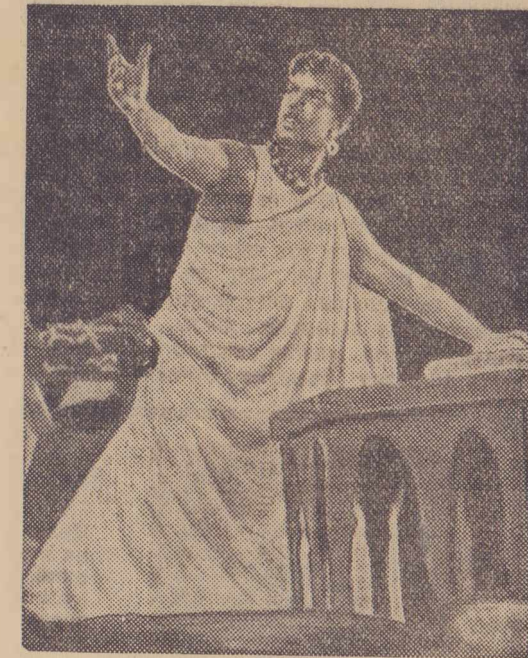
Зато всю свою фантазию и темперамент художник отдает живописной стороне спектакля. Он настолько искусно, продуманно пользуется цветовыми соотношениями декораций, фона, костюмов, что тот или иной отдельный колористический мотив нередко приобретает у него значение образного символа. Это можно назвать «дра-

матургией цвета».

Весь первый акт «Отелло» — ночной. Но как выразительно «играет» по воле художника этот нейтральный черный цвет, от сцены к сцене обретая новое эмоциональное звучание, живописный смысл! Слово яркий луч прорезает настоятельную тьму, словно звезда небесная нисходит к притаившемуся в ночи мавру — так светловолосая, в белоснежном легком одеянии выбегает Дездемона на балкон настрелу Отелло, и тревожное настроение стихает при виде этой любви, которая не может более таиться и молчать. Гармонию и возвышенность чувств героев еще более подчеркивает мягкий золотой блеск свечей в следующей небольшой сцене венчания. Но снова нарастает тревога: замелькали яркие одежды слуг на площади у дома Брабанцио; еще более пронзительен и грозен в черной глубине сенатского зала алый огонь дождевых мантий. И, наконец, все разрешается своеобразной живописной кульминацией, динамичной игрой света и красок в эпизоде битвы.

Декорация второго акта (Кипр) выдержана в оранжево-голубоватой колористической гамме. С. Вирсаладзе обошелся без традиционного морского пейзажа на горизонте: он дал только легкий бирюзовый отблеск моря на парусе подпыленного корабля. Ощущение воздуха, вольного пространства передается в третьем акте играющий на ветру белый штандарт, вписанный в голубой фон неба на заднем плане.

Дыханием трагедии веет от танца придворных, которым открывается четвертый акт. Застывшие лица медленно танцующих людей,



Отелло — артист В. Чабукиани.

одетых в черные с золотом костюмы, сумеречный фон, даже шахматные клетки пола — все создает настроение тревожное, грозное. Эта группа — своего рода «хор» античной трагедии, предсказывающий кровавую развязку. Впечатляет колористическое решение последней сцены: затерявшаяся в фиолетово-серебристом ночном мерцании белая птица — Дездемона...

И, наконец, костюмы. Они простые, легкие, в каких-то деталях стилизованы под эпоху, но прежде всего соотносены с образами действующих лиц. Это целая панорама характеров, из которых художник мастерски komponует выразительные красочные ансамбли. Серое одеяние Яго теряется, поглощено посреди яркого народного праздника, но зато броско выйдут рядом с тяжелым черно-белым костюмом Родриго. Легкие ткани одежд Отелло, реющие в движении мантии оттеняют его силу, му-

жественность, величие воина и вносят в образ отблеск поэтической, трогательной любви.

* * *

Выступление в «Отелло» балетной труппы Тбилисского театра можно охарактеризовать одним словом — одушевленность. Этот порыв, эту правду сценического поведения видишь и в сольных номерах, и в ансамблях, и в развернутых массовых эпизодах. Во все время спектакля на сцене не гаснет ни на миг заветное художническое волнение, которое всегда равно «держит» и исполнителей, и зрителей.

Вдохновенно исполняет Вахтанг Чабукиани роль Отелло, утверждая тем самым победу собственных идей — идей либреттиста и хореографа. Созданный им образ смело может быть причислен к высшим актерским достижениям в сценической истории трагедии Шекспира.

В. Чабукиани живет в танце. Кажется, он все может выразить, все передать. В танце он любит, воюет, страдает, негодует, кланется мстить. Страсти Отелло могучи, чувства искренни, таков и танец его, ставший выражением этих чувств. У Чабукиани пластический рисунок танца всегда рождается из душевного состояния героя. Танец Отелло в первом акте (встреча с Дездемоной) исполнен юношеского порыва, восторженной любви. Оттого так легки и радостны его пируэты и жеты, воздушны подержки, нежны прикосновения. Это уже не вчин, не грозный полководец, это Ромео, который чудился в первом акте трагедии и Станиславскому в его известном режиссерском плане «Отелло».

Самая высокая, самая ликующая «нота» во всем спектакле — сольный танец Отелло на празднике в замке (второй акт). Это апофеоз его великой любви. Здесь до предела выжигается его темперамент, бушует африканская кровь. Необычайная сила и впечатляемость этого самозабвенного танца в том, что внешне он выра-

жен не силой и размахом движений, а сдержанностью его. Чабу-

киани почти стоит на месте, руки вскинуты вверх и, кажется, обнимают весь мир, голова запрокинута назад, и все тело танцует, все трепещет до последнего мускула.

Светлым лиризмом, огромной, всепоглощающей любовью светится в каждом своем сценическом мгновении Вера Цигнадзе, танцующая Дездемону. Даже внешне она выглядит истой венецианкой, исполнена мягкой, таинственной, влекущей красоты, которой так много вдохновения отдал Тициан в своих женских портретах. В. Цигнадзе передает чарующую застенчивость Дездемоны: она так безгранично любит Отелло, что уже не может созвладать с собой, и ей словно неловко от этой своей открытости, видной и понятной всем. Артистка танцует легко, почти невесомо. Жаль, что постановщик и композитор недостаточно развили танцевальную партию Дездемоны, особенно во втором акте.

Убедителен и Яго, которого танцует Зураб Кикалейшвили, артист резкой, почти гротесковой выразительности. Эта актерская победа необычайно важна. Не получился Яго как образ, как характер, весь ход трагедии потерял бы остроту и действенность. В исполнении Кикалейшвили Яго совсем не демон, не абстрактная фигура, символизировавшая вселенское зло (а такая трактовка встречалась на театре). Нет, Яго потому страшен, что он до предела обычен, как человек. В нем даже есть своя широта, внешняя привлекательность: он элегантно танцует с Эмилией тарантеллу, он пьет и шутит, обнимает красотою, он утешает почти искренно... Глядя на игру Кикалейшвили, вспоминаешь меткое определение Станиславским сути Яго: артист, виртуоз провокации.

Вершина выразительности — финал гретского акта. Трагедия нарастает, и с нею злодей словно выпирается, раскрывает себя во всю. Он упоенно танцует, любуясь платком Дездемоны, вдыхая его запах; он торжествует в сильнейшей сцене клятвы, танцуя с Отелло рука об руку и управляя чув-

ствами этого гиганта. И ярчайшая концовка акта: Яго, извиваясь, ползает через всю сцену к поверженному Отелло, потом встает ногою ему на грудь, склоняется и, раскинув руки, застывает в позе хищной птицы — вот-вот добьет кловом! Эта деталь подобна удару грома, ее не скоро забудешь.

Точностью сценического поведения, хорошей танцевальной формой запоминаются исполнительницы партий Бьянки (Э. Чабукиани) и Эмилии (М. Гришкевич). Но вот Кассио в спектакле явно не получился. Слово рок какой-то тяготеет над этим образом — и в драме, и в опере, и в кино, и в балете. Артист Б. Монавардисавили неплохо танцует, но он такой бесстрастный, невыразительный, что почти в каждой сцене выпадает из живого ансамбля.

Темпераментно и увлеченно ведет спектакль Одиссей Димитриадзе. Жаль только, что небольшой состав оркестра (ограниченные размеры оркестровой ямы — давний неразрешимый вопрос в Тбилисском театре!) не позволил дирижеру до конца выявить все богатство красок, всю мощь партитуры А. Мачавариани. Впрочем, и в ограниченном составе оркестра О. Димитриади добивается чистоты и слаженности звучания.

* * *

Если внять известным словам А. Серова, что «суд публики — великое дело в искусстве», то тбилисская публика свой суд уже произнесла: первые спектакли «Отелло» прошли с небывалым триумфом. К этой высокой оценке балета уже начали прибавляться и мнения зрителей — гостей из иных стран — из Чехословакии, Англии, Германской Демократической Республики. Скоро на decade грузинского искусства и литературы спектакль «Отелло» улетит и москвичи.

Балет «Отелло» — одна из радостных побед советского искусства. Жизнь этому балету суждена большая и долгая.

А. МЕДВЕДЕВ,
спец. корр. «Советской культуры»,
ТБИЛИСИ.