

Гастрологи Людмилы Чериной

Мы всегда с большим интересом и уважением относимся к искусству зарубежных гастрологов, выступающих на нашей сцене. Наблюдая их исполнение, мы хотим понять не только своеобразие индивидуальности актера, степень его таланта и мастерства, но и то, какие тенденции, какие художественные убеждения и принципы он несет в своем искусстве. Что же можно с этой точки зрения сказать о выступлениях Л. Чериной?

Впервые москвичи увидели французскую балерину в заглавной партии спектакля Большого театра «Жизель».

С чисто танцевальной стороны у актрисы есть немало дефектов. По сути дела, ей не под силу техническая сложность партии Жизели; танец Л. Чериной лишен легкости, воздушности, кантиленности. Там же, где балерина справляется с техническими трудностями текста, она подает его в тональности, не свойственной романтическому балету. И это самое главное!

Во всем, что делала на сцене Черина, ясно ощущается противоречие с прозрачной и наивной музыкой Адама. Ее Жизели недостает наивности, непосредственности и чистоты, поэтому нет и драмы обманутого доверия, разбитых надежд, страшного разочарования. Поэтому сумасшествие Жизели—Чериной выглядит патологически надрыно.

Вся роль строится у Чериной на подчеркивании отдельных танцевальных и игровых кусков. Балерина идет от внешнего эффекта, не заботясь о правде жизни на сцене. Отсюда странная противоречивость исполнения: с одной стороны, Людмила Черина старательно воспроизводит немало стилизованный «гравюрный» рисунок рук, идущий от природы романтического балета, а с другой — очень часто кончат танцевальную

фразу резкой, подчеркнутой остановкой или позой, идущей от приемов эстрадного танца. Сохраняя нужный стиль в costume, она в то же время гримируется так, что ее облик даже отдаленно не вызывает представления о юной и бесхитростной сельской девушке.

Концертная программа Л. Чериной вызывает еще более серьезные возражения. Здесь можно и нужно спорить и с трагически мрачной, псевдо-философской и нарочито запутанной тематикой спектаклей, и с декадентской интерпретацией шедевров классической музыки, которую допустил балетмейстер С. Лифарь в «Ромео и Джульетте» Чайковского, исполняемой Чериной, и с попыткой «собственного» прочтения «Умиряющего лебедя», где классическое величие подмечено сентиментальностью и слащавой красотой, и с демонстрацией под видом нового пластического искусства танцевальных позиций рок-ролла в самой неприглядной и разнузданной форме.

Последнее имеет место в хореографической пьесе «Лестница» — одном из спектаклей на современную тему. Это — запутанное и не всегда понятное «хореографическое следствие» о загадочном убийстве, происшедшем на задворках Парижа. Нам пытаются представить это произведение как пример новаторских поисков расширения рамок хореографической лексики, обновления и совершенствования приемов сценического танца.

Но нам давно знакомы эти сомнительные новшества и эксперименты. Как малосостоятелен этот модернистский распад танцевального искусства в передаче серьезных тем, человеческих чувств и характеров! Как часто вынужден он обращаться к натуралистическим приемам, иллюстративным жестам, зротическим позам и пластическим иероглифам! Хореогра-

фический рисунок балета «Лестница» кажется позаимствованным с картин художников-сюрреалистов.

В свое время на сцене Большой парижской оперы шел балет на музыку Дебюсси «Мучения святого Себастьяна». Судя по фрагменту, показанному Л. Чериной, нетрудно понять, почему он не удержался в репертуаре. Фрагмент этот проникнут испуганным католическим мистицизмом. Актриса старательно воспроизводит позы из всех икон, на которых когда-либо изображали св. Себастьяна.

Полное недоумение вызывает композиция «Памяти героя» на музыку траурного марша из Геронической симфонии Бетховена. В пояснении, предложенном зрителям, указывалось, что эта сцена является «хореографическим некрологом» Наполеону.

...Наполеон в исполнении Чериной умалет вернуться изменивших ему маршалов, трогательно прощается со знаменами империи и, наконец, торжественно умирает на величественном пьедестале под красной мантией императора. Золотой орел наполеоновской славы простирает над ним свои крылья. Эта пьеса, вероятно, не очень уместная и для театра республиканской Франции, по совершенно непонятным причинам показана в Москве. Танцевальный язык спектакля беден и маловыразителен. Это типичный образец так называемого «драм-балета», где много обычных движений нарочито экспрессивной мимики.

И еще одно. Как известно, Бетховен лишь предполагал посвятить Героническую симфонию Наполеону, но затем, узнав о его диктаторских стремлениях, отказался от своего намерения. Можно ли так не считать-ся с замыслом великого композитора?

Николай ЭЛЬЯШ.