

14 ОКТ 1989

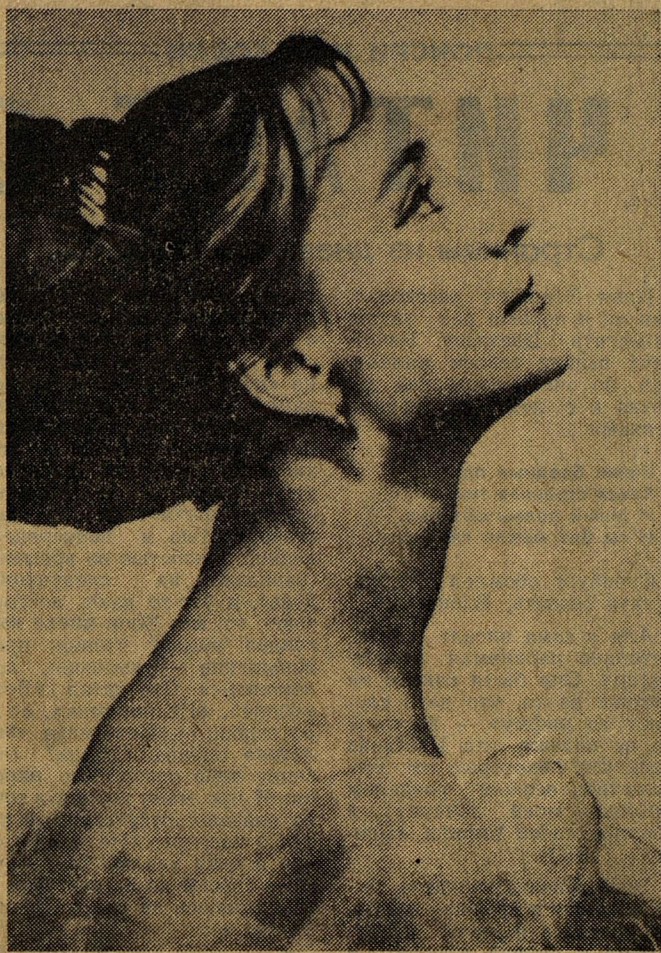
СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА

КОГДА был завершен третий Международный конкурс артистов балета в Варне, Галина Сергеевна Уланова дала интервью журналистам. Ее спросили: как вы оцениваете выступление серебряной медалистки конкурса Светланы Колывановой? И Галина Сергеевна ответила: «У нее правильная техника, хорошее понимание танца» и добавила: «И, вероятно, хорошая перспектива». Великая балерина не ошиблась — у Колывановой действительно оказалась хорошая перспектива. Сейчас она — одна из лучших украинских балерин. Поскольку подобное определение часто употребляется в утешительном смысле, сделаем оговорку: Колыванова поистине принадлежит к самым ярким балетным индивидуальностям своей республики и, вероятно, не только своей. Подтверждений этому много — хотя бы частые и успешные гастроли балерины за рубежом. Что же касается Харькова, то здесь уже много лет ходят «на Колыванову и Попеску», и этот танцевальный дуэт народных артистов Украинской ССР заслуживает особого разговора: в «Спартаке», «Корсаре», «Барышне и хулигане» и многих других балетах созданные Светланой Колывановой образы неотделимы от возвышенно-романтических и героических ролей Т. Попеску. Но сейчас — о балерине.

Ни в одной другой творческой профессии внешние данные, как известно, не связаны в такой степени с характером и убедительностью создаваемого образа. Колыванова красива в жизни и на сцене. Балерина академична, и даже строгие представители московской и ленинградской школ танца не находят у нее технических огрехов.

Дарование артистки с самого начала ее пути выглядело гармоничным. Это понимали балетмейстеры, с которыми она работала. Каждый из них с удивлением и радостью находил в ней тот чуткий и податливый «материал», из которого можно было «вылепить» полноценный художественный образ. В свою очередь, и сама балерина не оставалась пассивной — она всегда трудилась осмысленно, соотнося своей индивидуальности, отсекая лишнее, обнажая суть характера. Взлет Колывановой совпал со сменой балетмейстерских поколений в конце 60-х годов. Она была не просто живой свидетельницей, но и участницей создания хореографии нового типа.

В партии Мехмен-Бану, где лицо героини наполовину скрыто черной повязкой, глаза Колывановой вспыхивали от почти ошутимой духовной боли. Эта вспышка, как горестный возглас, продолжалась в «стонущих» изгибах корпуса, а острое в своей напряженности па-де-бурре в это время «расшатывало» фигуру балерины, как тонкий стебель под ветром. Пластический образ, созданный из множества мелких подробностей, оставался, однако, неделимым, потому что каждая деталь была оплодотворена чувством, духовным подъемом. Во многом найденный хореографом М. Арнаутовой сплав лирики и эпичности нашел прекрасного интерпретатора прежде всего именно в Колывановой,



люди искусства

РИФМУЕТСЯ С ПОЛЕТОМ

Александр ЧЕПАЛОВ

которая сливалась в своем танце эмоциональность и академическую строгость.

«Легенда о любви» появилась на харьковской сцене в 1970 году, а четырьмя годами раньше здесь была осуществлена А. Шекерой постановка «Спартак» (до этого его спектакль уже шел во Львове и Киеве).

«Спартак», решенный без помощи пальцевой техники, ориентировался на редакцию балета, созданную Л. Якобсоном. Этот спектакль зрелищный, но не парадный, лишенный бутафорских атрибутов, был интересен танцевальной лексикой, точно продуман психологически. Одинокая Фригия в финале балета, разсыкивающая среди убитых воинов тело возлюбленного, сначала могла показаться символом трагедии обреченности. Но плач невидимого хора словно поддерживал хрупкую, обессиленную от горя женщину. И она находила в себе мужество преодолеть отчаяние одиночества и пластической мелодией влиться в реквием по герою, рыцарю свободы.

О «классических» ролях Колывановой можно сказать очень много. Но главное в том, что она в любой постановке остается строгой хранительницей и вдохновенным интерпретатором классического наследия, своеобразным «камертоном» спектакля. В ее судьбе было немало открытий, связанных и с поста-

новками современных балетмейстеров. Была Мехмен-Бану, была Золушка в одноименном балете С. Прокофьева, также поставленном М. Арнаутовой. На балу в этом спектакле, по словам одного из рецензентов, «вместе с Золушкой и принцем будто бы кружилась весь мир». Как совпадало это ощущение с творческой молодостью балерины, тогда еще не очень глубокой, но светлыми и искренними чувствами ее героинь, стремившихся к прекрасному!

В балете А. Петрова «Берег надежды», поставленном М. Газиевым, образ Любимой трансформировался в образ Матери, и в этом был глубокий смысл. В новой редакции не просто Любимая ждала на берегу рыбака, попавшего во время шторма на чужой берег. Именно Мать, возвысившаяся до образа Родины-матери, вселяла в него надежду на возвращение и силы, чтобы вернуться. Колыванова вошла в спектакль неожиданно, когда ничто еще не предвещало, что эта роль станет центральной в спектакле и будет новым открытием балерины, сочетающим лирику и высокую патетику.

Контрасты рождались из хореографии. Летучее и стремительное чередование девушек-чаек, в композиционный центр которых был включен образ Матери, пластически подготавливало новую композицию в сцене шторма. Тревожные вспышки маяка с безучастной

равномерностью освещали группу девушек, ожидающих рыбаков, в ее центре снова была Мать, обращенная лицом к зрителям. Она с тревогой и мольбой вглядывалась в море, надеясь увидеть там судно, на котором ушел сын. В отчаянном призыве всего и вся на помощь ухватывалась за канат и раскачивала воображаемый тяжелый колокол. Она слабела, но не выпускала его из рук, и тело ее по инерции вращалось и раскачивалось в ритме ударов колокола. Но опять нечеловеческим усилием пыталась Мать призвать помощь, дать сигнал сыну, все звонила, звонила...

Так было и бывает во всех лучших ролях Колывановой: появление ее героинь на сцене — определяющий момент сценического действия. Первое стремительное антре Китри. «Выплывание» из-за правой боковой кулисы Одетты и белое перышко, случайно слетавшее с ее короны после первого арабеска. Жизель, с удивлением и интересом «выпорхнувшая» после легкого стука в дверь... Эти и другие героини Колывановой требуют пристального внимания, ибо за их появлением — вы это ощущаете — должно последовать нечто важное.

Балет Бизе — Щедрина «Кармен-сюита» был поставлен в редакции Большого театра Союза ССР в трех украинских театрах — Киеве, Харькове и Одессе. Направлялись сравнения. Были скептики. Удивляла хореографическая лексика Алонсо, использующая сочетание классических па с латиноамериканским фольклором.

С Колывановой в этом спектакле произошла удивительная метаморфоза. Заострились классические линии, рождала столь непривычное ощущение дисгармонии. Что ни движение — пластический диссонанс, но все и согласно музыке, и с должной мерой вкуса. Нечто подобное происходит, я думаю, с актерами реалистической школы, которые постигли в игре стиль Брехта. Строчка из Гарсиа Лорки «...и жарки зрачки у Кармен» отвечала на вопрос, что же было характернее всего в портрете ее героини. Глаза Кармен — Колывановой «загорались» уже после начального, нарастающего тремоло и не гасли даже в финале.

Почти во всех своих зрелых работах Колыванова отчетливо видела драматургические кульминации действия и свою роль в них. Эти ключевые эпизоды оставались в памяти — выразительность в них была именно балетной. Нельзя, например, забыть, как Аврора Колывановой, уколотившись веретеном, мечется по кругу под взволнованное *Allegro vivo* Чайковского, как Жизель склоняется в арабеске над замершим в тоске Альбертом, как летит по диагонали сцены задорная Китри...

«Балет рифмуется с полетом», — сказал поэт. По-разному можно понимать эти строки. Я думаю, что полет балерины — это не только парение в прыжке. Это есть полет в прекрасное, символ возвышающей силы духовного подъема.

ХАРЬКОВ.

● Народная артистка Украинской ССР С. Колыванова.