

БЕНЕФИС

ОДИНОЧЕСТВО СОЛИСТКИ

«Творческий вечер солистки балета Большого театра России Илзе Лиена» — такие афиши часто появляются в Москве и других городах. Последняя появилась совсем недавно — сначала в Санкт-Петербурге, а затем опять же в столице, в Театре оперетты.

Все знают, что означает слово «солист». Но мне хочется, чтобы вы вместе со мной заглянули в балетную энциклопедию и прочли: солист (итал. solista, от лат. solus — один), артист, исполняющий ведущие партии, а также вторые роли или сольные номера.

В случае с Илзе Лиена внимание останавливает латинский корень привычного слова «один» (одна). Она действительно одна, одинока в своей творческой судьбе. В Большом театре она занимает амплу характерной танцовщицы — в ее репертуаре Мерседес, любимая жена в «Корсаре», цыганка в «Аниоте», болеро, мазурки, танцы в опере «Кармен». Прибавьте к этому аристократическую Батильду в «Жизели», надменную и в то же время приветливую, как и подобает хорошо воспитанной барышне. Когда-то, в старых редакциях «Жизели», Батильда в финале балета являлась в лесную чащу к опечаленному Альберту, прощала его и уходила с собой. Батильда—Лиена могла бы совершить такой поступок, аристократическая корректность не позволяла бы ей устраивать сцены ветреному жениху, ей пристало такое гордое великодушие.

И. Лиена выходит на сцену Большого театра в некоторых классических спектаклях в ролях любезных и грациозно величавых королев. Но, как известно, в балете королевы занимают скромное место, там по-настоящему царствуют принцессы. Да и место и значение характерного танца на академической сцене сейчас до крайности сузилось, и у Илзе бывают длительные периоды полного бездействия.

Одна... Она не сдается, энергично и упорно ищет выхода, упрямо сражается за свою творческую жизнь, ищет свой репертуар, становится «звездой» творческих вечеров, создает необычное амплу концертной балерины. Илзе Лиена ведет нелегкую борьбу, являя собой пример стойкости, мужества таланта, обреченного на довольно драматичную судьбу. Драматизм этот определен обстоятельствами, и необычными данными танцовщицы — высокий рост, масштабность жеста, гордая красота, далекая от хрупкой балетной милотки.

Надеюсь, Илзе не обидится на меня, если я сравню ее не с лилией или розой, а с тем цветком, что описал Лев Толстой в «Хаджи-Мурате»: «чудный малиновый, в полном цвету, репей...», который был... так свеж и красив; «Какая, однако, энергия и сила жизни, — подумал я, вспоминая те усилия, с которыми я отрывал цветок...» Цветок отчаянно защищал свою жизнь.

Гиляровский вспоминал, как Мария Ермолова восторгалась этой повестью, и самое сильное впечатление произвело на нее то место, где описан сломанный репей, — «Ведь репей был первый цветок, который я сама сорвала. Он вырос... под нашим окном. Я вылезла из окна, в кровь исколола руки, а все-таки достала...» Первый цветок Ермоловой. Трагический и стойкий цветок...

Балерина концерта, солистка от латинского слова solus. И в творчестве Илзы Лиена ясно звучит тема одиночества.

Последний свой творческий вечер она начала композицией Т. Сердюкова на музыку Р. Габичевадзе «Медея». И. Лиена танцует трагическое оледене-

ние одинокого сердца, гордыню покинутой, надменность брошенной, величие оставленной. Все вокруг нее, в ее восприятии, — безмолвная, безлюдная пустыня, и танец медленно шествует по этой пустыне, как шествует торжественный караван царственной тоски. Порой Медея—Лиена стелется по земле, как изнемогающие от жажды, лишенные живительной влаги горькие стебли степной полыни, колкие, иссушенные зноем растения пустыни. Скорбное, мрачное одиночество отвергнутой Незаурядности, непонятой Исключительности...

«Умиравший лебедь» И. Лиена ищет уединения, чтобы умереть. Усилием воли замыкает, чертит вокруг себя безнадёжный круг одиночества. Снова одинокая тризна, элегия гордой и ненужной красоты. Похожее на белоснежный иней оперение подчеркивает отрешенность ее величавого облика, горестное равнодушие к уходящей жизни. (Хотя на этот раз Лебедь, по-моему, был менее убедительным, чем всегда, спорным показался темп, и поэтому как бы уменьшился размах, масштаб танца).

В дуэтах с Владимиром Кирилловым — та же тема одиночества. В замечательной сцене из балета «Дама с камелиями» (музыка Ф. Шопена, хореография Дж. Ноймайера), представляющей собой череду выразительнейших пластических мизансцен, И. Лиена опять играет роль гордого сердца, знающего свою болезнь, свою обреченность и вынужденного отвергать, отстранять, мягко, но упорно отталкивать того, кто приносит ей в дар искреннее чувство. Это «говорящий» дуэт, полный психологических подробностей, нюансов, оттенков, которые Илзе передает с чуткостью и четкостью незаурядной актрисы. Когда-то мы подвергали критике так называемый «драмбалет», но этот дуэт Ноймайера представляет собой настоящий пластический диалог, полный трепета живых чувств.

Чего стоит мизансцена, когда Маргарита указывает Арману место возле себя, а он в юношеском порыве расплывается у ее ног, ломая светскую условность излишней пламенной страсти. Но боязливы и заторможенны легкие прикосновения Маргариты—Лиена, печальны и бесстрастны ее нежные поцелуи — тень обреченности, гибели, одиночества осеняет ее прекрасный образ. Лиена соединяет здесь элегантность и простоту, искренность и безупречное чувство стиля.

Она удивительно соответствует описаниям Мари Дюплесси, сделанным Андре Моруа и Жюлем Жаненом: «узкая талия, лебединая шея... байроническая бледность, длинные локоны, ниспадающие на плечи на английский манер, декольтированное платье из... атласа... — все это делало ее царственно прекрасной»; «она... не теряла гордости и сохраняла достоинство даже в падении», «у нее... смелая и вместе с тем скромная походка женщины из самого высшего общества; лицо у нее было серьезное, улыбка значительная... не то это кокетка, не то герцогиня», «...вокруг этой женщины... создалось какое-то стремление к сдержанности, к приличию». Все это «легендарное» очарование Илзе Лиена воссоздает естественно и убедительно.

Совершенно иная героиня —



ее Зобейда в дуэте из балета «Шехеразада» (музыка Н. Римского-Корсакова, хореография М. Фокина). Могут сказать, что подлинность хореографии здесь сомнительна, но несомненно, что И. Лиена создает таинственный и притягательный образ тоскующей и гневной султанши. Она странно холодна в оргиастическом дуэте с изнемогающим от страсти рабом, и эта царственная отстраненность, сдержанность актерской манеры придают прыгучему танцу особое благородство, снимают примитивность, тривальность.

Принимая ласки раба, Зобейда словно вершит акт какой-то мести, появляется ощущение, что она не просто похотливое существо, затеявшее оргию в отсутствие своего господина, — в ее поступке есть оттенок мрачности и гнева, некий протест личности против положения гаремной невольницы. Появляется подтекст, второй план образа, который придает интерпретации актрисы значительность и глубину.

Мне кажется, что в дуэте из балета «Гибель розы» (хореография Р. Пети) И. Лиена и В. Кириллов еще не до конца постигли всю глубину музыки Малера. Здесь еще предстоит серьезная работа, но и сейчас в дуэте звучит все та же излюбленная тема актрисы. Ее роза оснащена «шипамии» отторжения — страдая, она решительно отвергает, чего-то не прощает, непоправимо замыкается в себе. Она целует возлюбленного так, словно ставит печать прощания, отречения, отказа. В финале размыкает, порывисто разрывает его объятья, стремится вырваться из кольца его рук и смертельно изнемогает в этой борьбе. Ее протестующая холодность — благородный эгоизм существа, приговоренного к одиночеству и уже почти жаждущего его.

Илзе усиленно благодарит всех, кто оказывает ей помощь. Она благословляет память отца, благодарна матери, брату, супругу, всем тем, кто работает с ней, вплоть до одевающих ее на спектаклях костюмеров. «Без всех этих людей я одна ничего не смогла бы сделать». И все-таки она одна, ибо лишена постоянного творческого «родного коллектива». Она действительно во многом предоставлена самой себе и, конечно, совершает ошибки, прежде всего репертуарные. В одном из прошлых вечеров она вздумала станцевать Кармен («Кармен-сюита» Р. Щедрина — Ж. Бизе, хореография А. Алонсо) и была похожа в этой роли на девушку из хорошей, может быть, даже аристократической семьи, которая почему-то сбежала из дома, попала на «дно» и вынуждена неумело изображать повадки путаны.

Но таких просчетов бывает немного. И. Лиена обладает достаточным умом и вкусом. Ко-

нечно, она ищет выхода из своего творческого одиночества, ищет соратников. Многие ее вечера были выстроены опытным мастером концертной режиссуры А. Чижовой. В некоторых номерах ее программ прекрасным партнером был Г. Таранда. Сейчас она обрела нового замечательного партнера — Владимира Кириллова. Этот танцовщик за последнее время стал настоящим художником, большим артистом хореографического театра. Его пластические перевоплощения чрезвычайно интересны. Рыцарственная галантность, юношеская пылкость и какая-то трогательная, полная надежды жизнерадостность Армана по контрасту с отреченностью Маргариты впечатляет своей искренностью и особой, элегантной порывистостью.

И рядом с этим образом — изнемогающий от похоти раб, мужчина-одалиска, соблазняющее начало, подобострастное, раболепствующее вождление, извивающееся под угрозой бича гаремного надсмотрщика. В его танце воплощены все унижения, судорожные искажения страсти, когда мужественность становится обессиленной, женственно покорной и томной, стелется во прахе у ног грозного идола, недостижимой владычицы, чья женственность, в свою очередь, оборачивается мужественно властным началом.

В «Гибели розы» Кириллов танцует поэму любовной вины, передает скорбную нежность, раскаяние любящего, но вольно или невольно погубившего, ранившего, сломавшего доверившуюся ему прекрасную жизнь.

Творческий вечер Илзе Лиена был интересен еще и тем, что дал возможность проявиться таланту и другим актеров. Маргарита Куллик и Владимир Ким станцевали «Тарантеллу» на музыку Л. Годшалка (хореография Дж. Баланчина) так легко и стремительно, что стали похожи на быстро мелькающие, вьющиеся в воздухе оранжевые ленточки от их тамбуринов.

В Сильфиде Натальи Ледовской (па де де из балета «Сильфида», музыка Х. Левенскольда, хореография А. Бурнонвилля) неожиданно обозначились черты некоего «монашеского чина», почти строгая отрешенность, словно она знает, все время помнит, что любовное прикосновение для нее запрещено, грозит ей гибелью.

Геннадий Янин имел такой успех, что стал как бы вторым бенефициантом вечера. Он танцевал с Н. Ледовской «Романтическое па де де» на музыку Торелли (хореография В. Васильева) и «Нарцисса» на музыку Н. Черепнина (хореография К. Голейзовского). У О. Уайльда есть сказка «Звездный мальчик», а Г. Янина хочется назвать «солнечным мальчиком». Он преисполнен лучезарной юношеской жизнерадостности, простую, безудержную «щенячью радость» он облакает в такую виртуозно изящную танцевальную форму, что это чуть лукавое простодушие, состояние детской благодарности всему миру за счастье бытия становится предметом настоящего искусства.

Режиссер А. Холфин и художник А. Нежный создали для Илзе Лиена фон довольно броского балетного «шоу». Мне кажется, что этой артистке подходит более строгая, академическая атмосфера. Но так или иначе, ее труд, ее битва за творческое самоопределение заслуживают внимания и уважения.

Борис ЛЬВОВ-АНОХИН.