

ПОИСКИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ОБРАЗНОСТИ

К ГАСТРОЛЯМ Свердловского театра оперы и балета столичный зритель проявил самый живой интерес. С особым нетерпением ждали балетных спектаклей. В прошлые гастроли в 1960 году они вызвали горячие споры, и речь шла тогда не о частных просчетах и ошибках. В творческой практике балетного коллектива было немало обветшалых, устаревших, а порой и просто неверных тенденций. И вот сейчас, когда так много говорят и пишут о необходимости расширения тем и образов искусства хореографии, невольно задаешь себе вопрос: как эти важные и насущные проблемы решаются в свердловской балетной труппе?

Работы свердловчан невольно рассматриваешь именно с этих позиций. Но правильно ли это? Можно ли предъявлять к «периферийному» театру те же требования, что и к ленинградскому или московскому? Думается, не только можно, но и должно, особенно если судить о художественной направленности коллектива, ибо снисходительность, скидки на специфику «периферии» в искусстве не ведут ни к чему хорошему.

В свое время свердловский балет был интересен поисками нового, связанными с деятельностью замечательного балетмейстера В. Кононовича. Свердловчане создали немало интересных спектаклей: именно они «открыли» для балета Бажова, почуствовав в его произведениях ту поэтическую стихию, без которой нет и не может быть настоящей хореографии. Но в последнее время коллектив пережил ряд неудач. Причина их — косность творческой мысли, упорное повторение устаревших, во многом ошибочных тенденций. Недоверие к танцу, недостаток чисто хореографического воображения, натурализм и схематичность были явно ощутимы во многих работах театра. Например, вряд ли следовало «переводить» на язык танца «Бесприданницу» Островского, читая ее с позиции бытового театра, или решать тему борьбы за мир поверхностно и иллюстративно, как это было сделано в «Сердце Марики»...

Показанный сейчас в Москве спектакль «Янко-музыкант» (музыка В. Юровского, либретто М. и С. Днепровых, балетмейстер Г. Язвинский), к сожалению, свидетельствует о том, что театр во многом остается на прежних позициях. Трагическая и поэтическая тема жизни и творчества крепостного художника дает возможность для интересных и содержательных хореографических обобщений. Ее можно было воплотить средствами образного, действенного танца. Но у свердловчан она решена средствами устаревшей и надоевшей пантомимы, а все танцы, порой удачные, по сути дела, — дивертисменты и не раскрывают темы. Все это очень знакомо и очень старо — фальшивое, обманчивое правдоподобие пантомимы, передающей сюжет хореографической пьесы, и танцы, существующие лишь в качестве хореографического украшения.

Вряд ли балетный спектакль

может обойтись без приемов пантомимы. В известной мере они необходимы для хореографических произведений любого жанра. О закономерности этого приема, этих выразительных красок говорил еще М. Фокин, известный своим подчеркнуто танцевальным мышлением и изобретательностью пластических композиций. Но дело в пропорции, в соотношении с танцем и прежде всего в характере пантомимы. В «Жизели», «Бахчисарайском фонтане», «Ромео и Джульетте» она стилистически связана с танцем, музыкальна и ясна. А в некоторых спектаклях свердловчан многие пантомимные сцены иллюстративно-примитивны, похожи на эпизоды драматического театра без слов, а порой просто непонятны. Объяснение к ним нужно искать в программе.

Наш балет не должен слепо подражать западным модернистским течениям, не должен отказываться от лучших национальных традиций. Но нельзя забывать и о том, что только смелая хореографическая образность может обновить балетное искусство. Ошибочное стремление все «оправдать», объяснить, растолковать зрителю не с точки зрения поэзии и обобщенной образной танцевальной лексики, а с позиций прозаической логики, узко понятого правдоподобия ясно ощутимо и в показанной свердловчанами собственной редакции «Лебединого озера». Первый акт перегружен бытовыми эпизодами, бесконечными выходами и фехтовальными сценами, как будто музыка Чайковского не дает повода для танцевальных решений, не рождает в воображении хореографа ничего, кроме бескрылой, уныло иллюстративной пантомимы. Совсем недавно мы видели «Лебединое озеро» в молодом Воронежском музыкальном театре (балетмейстер Т. Рамонова). В нем бережно сохранены классические композиции, а романтическая атмосфера заново поставленного первого акта достигнута талантливым истолкованием музыки, непрерывностью танцевального потока, слитностью и красотой пластических композиций. Балетмейстер Г. Язвинский сохраняет во втором акте своей редакции лишь адажио и танец маленьких лебедей. Все остальные ансамблевые танцы поставлены им заново. Но они потеряли классическую патетику, величественность и академическую стройность. Бедна их лексика, примитивен и случаен рисунок. А ведь второй акт «Лебединого озера» в известной постановке Л. Иванова замечателен именно своей цельностью, единством и тончайшей взаимосвязью всех пластических тем и нюансов. Изменен и финал спектакля — теперь принц пронзает злого гения шпагой, словно опытный фехтовальщик. Таким образом, символический поединок доброго и злого начала заменен прозаической дуэлью...

Все это показательно для определенных тенденций, в наши дни безнадежно устаревших. Поэтому отрадний контраст

к этим двум спектаклям составил балет «Пер Гюнт» в постановке балетмейстера Е. Дорофеева, дипломанта Московского театрального института им. Луначарского. Главное здесь — доверие к танцу, к его выразительным возможностям.

Можно упрекнуть балетмейстера в том, что им недостаточно глубоко раскрыто философское начало произведения Ибсена, вернее, что он видит его в лирическом аспекте, в утверждении чистоты и верности любящей Сольвейг, к которой после всех метаний и заблуждений возвращается мечтатель и фантазер Пер Гюнт. Недаром и талантливый, и точный дирижер К. Тихонов ярче всего передает лирическое начало музыки Грига, ее хрустальную прозрачность и тонкую задушевность. Можно спорить также о том, что важнее в этом произведении — философско-эпическое или поэтично-лирическое начало, упрекнуть за сцену в Марокко, отдающую «позолоченной» эстрадой, но во всяком случае у балетмейстера есть свое решение, свое видение, которое он последовательно утверждает. Может быть, балету не хватает единства и целеустремленности действия (в значительной степени это связано с компилятивностью партитуры, ведь балет складывается как бы из отдельных картин, талантливо иллюстрирующих произведение Ибсена), но в этих картинах всегда есть настроение, мысль, а главное — их краски и линии подлинно хореографичны.

Танцевально решен прежде всего образ героя спектакля Пер Гюнта. Его партия строится на широких, мужественных движениях, в которых выражен и необузданный порыв мечтателя, и удалая сила смельчака, и обязательная сила жизнелюбия. Недаром именно в этой партии по-настоящему раскрылось пластическое и актерское дарование В. Круглова.

Удачно находит балетмейстер танцевальные пластические характеристики и женских образов. Охарактеризовать четырех героинь балета, найдя для каждой индивидуальный пластический язык, — нелегкая задача. Однако образно-определенный хореографический текст найден для каждой — и для замкнутой, суровой Ингрид, которую талантливо, с тонким артистизмом исполняет К. Черменская, и для нежной, самоотверженной Сольвейг в трактовке Н. Меновшиковой, выглядящей подлинно ибсеновской героиней, и для коварной Доврской девы, и для чувственной дикой Анитры (артистка В. Елсуков). Быть может, последняя охарактеризована несколько одномерно, ее танец основан на томных восточных движениях, без той неожиданной дикой порывистости, капризного своеволия, которые есть у героини Ибсена и Грига. Особенно удачны партии Сольвейг и Доврской девы. Первая построена на красивых, чистых арабесках, напевных, прозрачных движениях, раскрывающих ее женственную прелесть и чистоту. Партию Доврской девы, необычайно трудную технически, с виртуозным блеском танцует Е. Потемкина. Но в этой виртуозности есть четкое образное начало — ощущение злой загадочной стихии, вьюжного ветра, опасных скалистых круч, недобрых забав троллей. Очень интересны дуэты Пер

Гюнта с каждой из четырех героинь. Они не только изобретательны по форме, но в каждом из них найдена природа чувств, особое отношение Пера к Ингрид, Анитре, Доврской деве и Сольвейг.

Темпераментны, живы и опять-таки танцевальны массовые сцены. Балетмейстер умеет пользоваться и выразительной пластической мизансценой, и скульптурной статикой. Так решена последняя сцена, встреча Пера и Сольвейг, где мудрая успокоенность, грустная и просветленная человечность воплощены именно в точно найденной статичной пластике. Не случайно этот современный по своему хореографическому решению спектакль оформлен художником Р. Казаковым-Троянским тоже современно-лаконично, строго, образно и скупое (если не считать некоторых «излишеств» в восточных сценах). Не случайно, что и актеры танцуют в этом спектакле с особым увлечением и вдохновением, словно радуясь возможности сбросить надоевшие путы пантомимического правдоподобия, возможности смело говорить на родном и любимом языке танца.

После спектакля «Пер Гюнт» хочется верить, что в жизни трудолюбивого, способного коллектива свердловчан начинается новый период — период смелого обращения к танцу, к расширению его возможностей, поисков чисто хореографической образности. Хочется верить, что и в дальнейшем русская школа классического танца с ее неограниченными возможностями будет для театра и впредь отправной точкой во всех поисках и дерзаниях.

Николай ЭЛЬЯШ.