

# СВОИМ ПУТЕМ

Большой интерес к гастролем балетного коллектива театра «Эстония» в Москве был вызван в первую очередь широтой и самостоятельностью его репертуара. Труппа показала классику — «Жизель» Адана в редакции А. Шелест и Р. Вагабова, а также одноактный балет главного балетмейстера Тбилисского театра имени Палиашвили Г. Алексидзе «Орестея» (музыка Ю. Фалика), «Казнь Степана Разина» Д. Шостаковича (стихи Е. Евтушенко) в интерпретации руководителя куйбышевского балета И. Чернышева. Но, естественно, большую часть репертуара заняли постановки руководителя балетной труппы «Эстонии» М. Мурдмаа. Пожалуй, ни один из увиденных спектаклей нельзя назвать неуязвимым. Вместе с тем, каждый из них при этом неординарен.

В «Жизели» привлекает желание постановщиков А. Шелест и Р. Вагабова четко определить характеры героев. Но осуществляется оно за счет изменения классических мизансцен, хрестоматийного рисунка танца. «Обытовление» спектакля вносит диссонансы в его образный строй. Думается, что театр «Эстония» вправе и должен иметь на своей сцене классическую редакцию этого балета.

«Времена года» Вивальди, «Прометей» Бетховена, «История Ансельма» молодого эстонского композитора Л. Сумера, «Блудного сына» Прокофьева объединяет имя их постановщика — М. Мурдмаа. Первое, что привлекает в работах хореографа, — это стремление проникнуть в глубь литературного и музыкального первоисточников. У Мурдмаа своя хореографическая лексика. Основа ее балетов — система классического танца, хотя и далекая при этом от каноничного академизма. Классический танец балетмейстер использует в зависимости от образной сферы спектакля. Порой он сливается с гротеском, свободной пластикой, что приводит к новым комбинациям, изобретательным и свежим. Внутренний мир человека с его борениями, искусствами, победами раскрывает Мурдмаа в своих спектаклях. Думается, лиризм, драматизм ближе ей, чем активная героика, потому, быть может, ее нашла она решения мифа о Прометее, не воплотила в пластике мощь и темперамент бетховенской музыки.

Драматургия спектаклей Мурдмаа строится, как правило, на сопоставлении музыкально — хореографических планов, драматизм рождается из точно продуманных пластических эпизодов. Почти бессюжетным, построенным как цепь замкнутых хореографических форм, воспринимается, например, лучшая из показанных на гастролях работ Мурдмаа — «Блудный сын» Прокофьева. Это скорее история души героя, разных стадий ее развития, чем рассказ о блудничестве в мире.

Естественно, что интерес к внутреннему миру человека должен был обратить внимание хореографа к романтическому искусству. «История Ансельма» — сложный, глубокий и неровный спектакль — создан по мотивам повестей Гофмана. Мурдмаа поставила балет, пытающийся как бы углубить наше представление об искусстве романтизма в балетном театре. Борьба добра и зла в душе героя

раскрыта здесь и как борьба сражающихся за его душу конфликтных сил. Они воплощены в образах Архивариуса — Короля саламандр и Колдуньи — Торговки — Няньки. Так входит в балет гофмановский мотив двойственности жизни, превращений бытовых персонажей в ирреальные. Идеал гармонии представлен в балете, как и



у Гофмана, не только в единении человека с природой, воплощенной у романтиков в образах фантастических силфид, пери, золотых змеек, но и в приобщении его к истинному знанию. Потому возникают в «Ансельме» сцены в библиотеке, куда приходит герой.

В своем спектакле Мурдмаа дала адекватный Гофману пластический образ реального мира — мира мечтанства, страшного, цепкого, безжалостно убивающего своей активностью. И бюргерские сцены, и дуэты Ансельма с Золотой змеей стали самыми большими удачами спектакля.

Но желание Мурдмаа принести в свой спектакль все темы романтического искусства привели и к его драматургическим недостаткам. Процесс познания книжных истин в балете показать трудно. Сцены в библиотеке мало образны, выглядят иллюстрационными.

По-иному вопрос о драматургии балетного спектакля, об отношении хореографа к литературному и музыкальному первоисточнику встал в балете «Орестея» Ю. Фалика. Г. Алексидзе будто вообще отвергает содержательную основу знаменитой трилогии Эсхила, ее трагичнейший моральный конфликт между идеей долга и чувства. Из «Орестея» Эсхила в ее балетном парафразе взята лишь цепь фабульных ситуаций, которые лишь названы. Характеры героев не развиты и не раскрыты, а главное, события лишены единого стержня, мысли, во имя чего о них рассказывается.

Постановка превращается в своеобразную иллюстрацию к Эсхилу. В свое время признание пришло к этому хореографу в бессюжетных постановках, где он искал пластические аналоги музыке, покорял умением перевести на язык танца слагаемые партитуры — от ее законченных форм до мельчайших частей. Но у музыки, как у балета, есть свое содержание, своя образность. Простое следование музыкальной структуре без перевода звуковой образ-

ности на язык танца превращается в своеобразный подстрочник партитуры, становится тоже ее иллюстрацией. Два этих вида иллюстративности и проступили в «Орестее». Эрудиция постановщика сказывалась в умении раскрыть в танце строение и ритмы партитуры Фалика. Его балетмейстерская одаренность чувствовалась в решении отдельных пластических групп, хореографических комбинаций. Но образность пластики не смыкалась с сюжетным рядом, сюжетный ряд — с музыкальным. Балет, лишенный единой содержательной и эстетической идеей, как бы распался на составные части.

Идея синтеза, соединения в одной постановке выразительных средств различных видов искусств волнует сегодня умы многих постановщиков. Свое решение этой проблемы предложил в «Казни Степана Разина» Д. Шостаковича И. Чернышев. Он задался целью объединить в едином действии не только музыку и танец, но и слово, вокал. На диалоге Поэта-певца, становящегося то летописцем, то своеобразным двойником Разина, то его антагонистом, то палачом, на репликах окружающего их хора выстроил Чернышев сценическое действие постановки. Так происходит в первой части, до казни. Когда же казнь совершается, право первого голоса обретает танец — в нем предстает Разин, лишенный бытовой оболочки, вырастая в легендарный образ-символ. Византийская стилистика живописного оформления соединена в спектакле с варварским скифством происходящего действия. Сцена живет, пульсирует, обретает неожиданный размах и масштаб. И вместе с тем, думается, что образ Разина обрел бы большую силу, если бы постановщик в первой части «Казни» показал героя таким же, как и толпу, — живым, грубым, «неприсоединенным», а не одетым в рубище святым.

Не менее разнообразными, чем спектакли, оказались и исполнители «Эстонии», воплощающие замыслы хореографов. Рядом с такими давно утвердившими себя мастерами, как Т. Рандвийр, Т. Хярм, о зрелости своего мастерства заявили Э. Эркина, Ю. Лехисте, А. Басихин, Я. Гаранин. Привлекла к себе внимание очень интересная молодежь — прелестная своей женственной теплотой и выразительностью И. Арро, лиричный, самоуглубленный Е. Нефф и, конечно, ставшая любимицей публики обладательница уникального дарования — совсем юная Л. Толкачева. Одним из героев балетных гастролей театра стал певец — М. Пальм, выступивший вместе с Хярмом в «Степане Разине».

Успеху спектаклей балетного коллектива способствовало и мастерство дирижеров театра «Эстония» Э. Класа и В. Ярви.

Очень разные по своим творческим индивидуальностям художники представили на суд московских зрителей свои работы. И каждая из них обнажила те проблемы, которыми живет сегодня наша хореография.

Наталья ЧЕРНОВА,  
кандидат искусствоведения.

● *Жизель* — Элиита Эркина, *Граф Альберт* — народный артист ЭССР Тийт Хярм. Фото Л. Пахомовой. (ТАСС).