сов. арт., 1985, 12 апр

СПЕКТАКЛИ БУДАПЕШТСКОГО БАЛЕТА

ВЕНГЕРСКОЕ балетное искусство, известное далеко за пределами страны деятельностью своего Союза хореографов, танцевальными форумами, международными фестивалями, поисками разных, непохожих друг на друга трупп Будапешта, Печа, Дьёра, — представило на сцене Большого театра одну из страниц своей творческой жизни — два вечера Будапештского государственного оперного театра.

Па де де из балета «Корсар» отдало дань академизму прошлого века, свидетельствуя о том, что труппа, развивая, продолжая поиски разных стилей и направлений в своем репертуаре, хранит пиетет к классике, считает нерасторжимой связь с ее традициями. Работы Л. Шереги и А. Фодора — каждая по-своему — позволили увидеть, в каком направлении развивалось хореографическое искусство Венгрии в 70-е годы; постановка одного из популярнейших сегодня западных хореографов — Иржи Килиана — показала, что именно из репертуара современного мирового балета привлекает наших друзей. Вся эта, продуманно представленная нам, картина жизни балета Венгерской оперы на практике продемонстрировала тот балетмейстерский багаж, с которым труппа в конце прошлого десятилетия вступила в 80-е годы.

Насколько сегодня жив этот багаж, как он контактирует с молодым и средним поколением исполнителей, со зрителями, рассказала нам сама труппа, ее солисты, ее кордебалет.

В труппе Будапештской оперы невооруженным глазом видны уроки советской школы танца, проступают традиции, заложенные здесь О. Лепешинской, Б. Брегвадзе, Н. Балтачеевой. Они сказываются в стремлении к академической манере исполнения классики, к техническому совершенству в спектаклях с иными стилевыми почерками. И вместе с тем, когда танцуют такие не похожие друг на друга балерины и танцовщики, как Ене Лёчеи и Дердь Сакай, Шандор Езерницки и Эдит Сабади, Марта Метзгер и Габор Кевехази, Нора Сени и Каталин Хагаи, — невольно начинаешь думать о том, насколько тактичны, бережны к индивидуальному, национальному были работавшие здесь педагоги, как сильна в искусстве венгров национальная основа. Они танцуют классику, выходят в спектаклях со свободной пластикой и, всякий раз отличаясь друг от друга в одних и тех же партиях, по-своему интонируют предложенный им хореографический текст, создают в нем собственные пластические акценты, меняют его произношение.

Па де де из «Корсара» Эдит Сабади танцевала, например, на редкость женственно, уравновешенно и спокойно — не было привычного нам стремления к хореографическому «брио», резких концовок, эффектной подачи технически сложной комбинации. И женственность в балерине была непривычной — не беззащитная слабость (ее и не может быть в этом дуэте), а спокойная мягкость земного очарования освещала ее вариацию. Рядом с балериной Габор Кевехази, заставивший почувствовать в нем драматический, героический темперамент, был тоже от плоти земли, ее гармонии, естественной связи с окружающим миром. Венгерская труппа вообще очень земная, но не бытовая. В ее исполнительстве как бы живет какой-то изначальный пантеизм. Чувствуется, что эти люди твердо стоят на земле, умеют жить и радоваться всему, что их окружает, и принимать жизнь такой, какая она есть, — с ее радостями и драмами, пусть самыми личными, самыми острыми.

Сцена из балета на музыку Концерта для скрипки ми мажор И. С. Баха. Фото Г. Соловьева.

Из этой, показавшейся очень национальной, основы вырвался, выломился один танцовщик и заставил почувствовать нас иные, не столь выявленные силы национальной почвы и рожденных ею характеров — это был Ене Лёчеи. В точном соответствии с предложенным ему содержательным хореографическим материалом он создал образ Художника — гения венгерской культуры в балете Ласло Шереги «Кедр» на музыку Ф. Хидаша. Удлиненные линии тела, рук, удивительная их пластичность, способность откликнуться на малейший музыкальный, психологический нюанс спектакля — перед нами было воплощение духа, мятущейся жизни души, живущей в очищенном от быта мире собственных образов. Рядом с Е. Лёчеи второй исполнитель этой партии — Дердь Сакай, танцовщик более сильный, земной рассказывал о судьбе Художника, стремясь конкретизировать, мотивировать происходящее с героем. Он был не хуже идеального юноши, просто он был другим, казался своеобразным земным воплощением души творца, которая мучилась, искала себя, теряла и обретала на жизненном пути.

«Кедр» — спектакль трудный для восприятия. Для того, чтобы понять, расшифровать его многозначные символы, необходимо знать творчество замечательного венгерского живописца К. Чонтвари, «читать» его картины, быть знакомым с его судьбой. Спектакль Л. Шереги состоит из серии «оживших картин», навеянных живописными полотнами мастера. Скреплены они фигурами самого героя, его музы и судьбы-рока, темных сторон души художника — Женщины в черном. Эти персонажи действуют в каждой из картин, они вместе с «героями» полотен проводят нас через странствия творца — его путешествия по разным странам мира, его душевные скитания, метания. Сойдя с полотен, персонажи картин стали более стилизованными, более изысканными. Зритель начинает искать в каждом из них соответствия общему сюжету балета, и требуется немало усилий, чтобы вникнуть в ход мышления постановщика, понять, что сами картины и их герои рождаются Художником, принимают участие в его судьбе на определенном участке жизненного пути —и уходят, чтобы появиться потом вновь, в эпилоге балета, славящем лучшую работу мастера. «Кедр» — символ связи с природой, жизнью и душой. Наверное, именно здесь, в этом эпилоге и выявился с полной отчетливостью тот пантеизм национального мироощущения, который чувствовался в исполнительском искусстве венгерской труппы.

Удивителен этот балет. При первой встрече с ним теряешься в сложностях сценарных, но, пройдя через зашифрованную символику первого акта, во втором начинаешь восхищаться чисто хореографическим искусством постановщика, певучей свободой, свежестью хореографического языка, психологической точностью дуэтов и трио главных персонажей, по-разному, но всегда убедительно звучащих в исполнении Ене Лёчеи, Каталин Хагаи, Эдит Сабади или Дердя Сакая, Марты Метзгер и Норы Сени. Начинаешь чувствовать прелесть танца Шандора Езерницки.

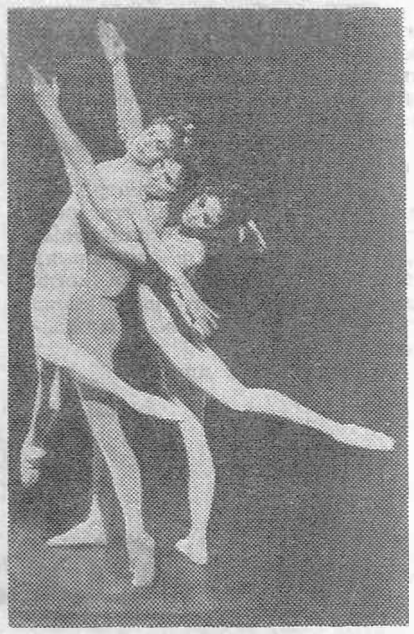
Мы увидели почти всех их потом в других, одноактных спектаклях второго вечера венгерской труппы. Так же, как встретились на нем вновь и с хореографией Ласло Шереги.

В «Вариациях на тему детской песни» с музыкой Э. Дохнани [illegible] сти, ее привязанностям, ее учителям, а в «Кедре» он же выходит в иное мышление и иную стилистику.

Рядом с ним — Антал Фодор, чья хореография читается как следующий этап развития венгерской хореографии. В постановке А. Фодора — «Концерт для скрипки ми мажор» Баха — сказалось увлечение бессюжетной формой спектакля, внимание к законам построения музыкальной формы. Что-то неуловимо напомнило в этом спектакле об опыте бессюжетных балетов Пола Тейлора, — увлечение простыми движениями, работа над прихотливо изменяющейся композицией массовых построений. И опять земное и возвышенное слилось здесь воедино, танцовщики воздевали руки, слушали «голоса сфер» и танцевали как вполне конкретно чувствующие люди.

Музыкальная стихия Баха, тонко и точно раскрываемая оркестром Большого театра под руководством Андраша Лигети, сольные музыкальные эпизоды, талантливо исполненные концертмейстером оркестра С. Гиршенко, не просто акцентировали внимание на музыке — порой она становилась как бы самостоятельным компонентом действия, часто заставляла вновь и вновь задумываться о возможностях самых разных принципов взаимоотношений ее с хореографией.

В постановке А. Фодора высвечивались не прямые соответствия партитуры Баха хореографи-



Сцена из балета «Кедр». На снимке: К. Хагаи — Муза, Е. Лёчеи — Художник, Э. Сабади — Женщина. Фото Г. Соловьева.

ческим структурам, а новизна их интерпретации исполнителями. Танцовщики окрашивали «чистоту духа» баховской музыки реальными эмоциями. Здесь как бы вновь рождался и по-своему решался вопрос о связях старого с новым, живого восприятия старого во имя его дальнейшей жизни.

В полный голос заговорил об этом балет на музыку Симфонии ре мажор И. Гайдна в постановке [illegible] новью, находит в старом такое количество новизны, что сами возможности основы, на которой творит балетмейстер, кажутся неисчерпаемыми, вечно живыми. И труппа с упоением отдается этой предложенной ей стихии вольного изящного озорства, возможности показать свои силы, свой танцевальный дар.

Конечно, все в искусстве зависит в первую очередь от таланта. Конечно, талант не может существовать без контактов с жизнью, а талант балетмейстерский — без контактов со зрителями и исполнителями. Каждый из спектаклей наших венгерских друзей по-своему повторил нам эти вечные истины.

Н. ЧЕРНОВА,
кандидат искусствоведения.