

КЛАССИКА И СОВРЕМЕННОСТЬ

Балетный репертуар театра «Эстония» представлен на гастролях в Ленинграде всего тремя спектаклями. Однако они выбраны так, что дают представление и о различных этапах истории балета и о возможностях театра.

В последние годы все крепче становится на ноги жанр балетной миниатюры и одноактного балета — жанр, которому несомненно принадлежит большое будущее. Поэтому не могла не вызвать интереса программа, составленная из трех маленьких балетов — «Шопенианы», «Болеро», «Штраусианы» (все три в постановке В. Бурмейстера).

Музыка Шопена вдохновила советского балетмейстера так же, как в свое время Фокина, на создание бессюжетной композиции, зыбкой сюиты чувств, на воплощение образности музыкальной в образность хореографическую. И коль скоро балетмейстером избран именно этот, наиболее трудный путь (здесь не спрячешь пластическую скудость за развитием сюжета и волнующими переживаниями конкретных героев!), — его нужно судить, как говорил Пушкин, по законам, им самим над собою признанным, — в данном случае по законам музыки.

Обидно, что романтическую элегичность, «грустную улыбку» шопеновской музыки постановщик воспринял как надломленность и пессимизм. Вся композиция «Шопенианы» производит именно такое впечатление, начиная от безуклющего оформления (драпировка, схваченная гирляндой аляповатых толстых роз) и освещения («лунные» лучи, прорезающие темноту) и кончая распыленными танцевальными рисунками.

Манерная жеманность поз, неестественная изогнутость фигур со скрещенными перед грудью руками, слабо развитый мужской танец, что вынуждает солиста восполнять мимикой свою пластическую ущербность, приглушенно-камерное звучание — все это сообщает спектаклю декадентски-надломленный характер. Интересно решенный Седьмой вальс, с замаскированными поддержками, создающими впечатление парения танцовщицы в воздухе, не спасает положения.

А ведь в мазурках и прелюдях Шопена звучат волевые, рыцарски мужественные темы. Досадно видеть их воплощение в образе ослабленного юноши с большим бантом на шее, тоскующего во мраке по некоей бесилотной грезе.

Более цельным по хореографическому замыслу кажется знаменитое «Болеро» Рахеля, в котором эмоциональное нарастание музыкальной темы передано незаметно увеличивающимся количеством танцующих. Но хореографическое выражение музыки здесь словно заковано в формы испанского танца. Скупое следование этим формам убивает непосредственность чувства, навеваемого музыкой. Мешают танцу и угнетительно-подробные «испанские» костюмы мужчин, и длинная тяжелая юбка солистки, належно скрывающая ноги. Между тем лаконичное оформление «Болеро» — светильник с полыхающим пламенем — казалось бы, подсказывало столь же лаконичное решение костюмов.

Со всем другим планом последний балет вечера — «Штраусиана», своеобразная жанровая картинка старой Вены. Сюжет, напоминающий сюжет «Большого вальса», развивается на фоне веселых эпизодов и танцев в вечернем кафе. И веселье и лирика здесь искренни, ибо они вытекают из самой музыки. Каждый шаг музыки так точно «прорисован» пластикой, что порой танец воспринимается почти как словесный монолог. Быть может, именно непритязательность этой танцевальной картинке обусловила ее наивную и милую простоту.

Заметки о балетных спектаклях театра «Эстония» в Ленинграде

«Лебединое озеро» в постановке В. Бурмейстера свидетельствует о творческом отношении театра к балетной классике. Взяв все лучшее из прежних постановок, театр пересмотрел партитуру Чайковского, раскрыв многие музыкальные купюры, и так же тщательно разработал либретто. Это сделало балет и в драматургическом и в режиссерском отношении более цельным и стройным.

В прологе спектакля мы видим похищение принцессы Одетты и превращение ее в лебедя — так сценическим действием объяснена отрывная точка сюжета. Более крепким и осмысленным режиссерски стал и первый акт, раскрывающий легкомысленный, веселый и в то же время мечтательный характер принца, каким он был до встречи с Одеттой.

Композиция и танцы 2-го акта в неприкосновенности воспроизводят постановку Льва Иванова. Зато третий акт, казавшийся прежде самым рыхлым и драматургически неубедительным из-за архаично решаемого бала и дивертисмента, — в постановке Бурмейстера на удивление целен и напряжен.

... Рассеянный и тоскующий приходит принц на празднество. В его руках — перо белого лебедя, залог любви и верности, оставленный ему Одеттой. Жеманно и кокетливо танцуют перед ним невесты в светлых платьях, в длинных фатах. Ни одна из них не занимает его. Вдруг — резкий трубный сигнал, и в зал входит новая пара. Входит вызывающе, уверенно и победно. Вся — сверканье, вся — вызов. Одиллия подменяет собою в танцах то испанку, то польку, словно показываясь в разных обликах. Характерные танцы связаны с колдовством, наваждением Ротбарта — и это оправдало включение их в действие.

Исполнительница партии Одетты — Одиллия Т. Рандвиір показала себя не только как технически сильная, лиричная и музыкальная танцовщица, но и как незаурядная актриса. Ее индивидуальности ближе белый лебедь, но она нашла свежие и убедительные краски и для своей Одиллии.

Повторяя а также с принцем позы и движения Одетты, танцовщица вносит в них осязательную, хотя и мало заметную для глаза резкость, угловатость и какую-то фальшь. Частыми беспокойными взглядами то на принца, то на отца Одиллия словно проверяет, то ли она делает, что нужно для обмана. И когда обман удается и белое перо лебедя перешло в ее руки, рисунок ее танца становится совсем другим, виртуозно-бравурным — Одиллия торжествует победу.

Дарование и мастерство балерины в полную меру раскрываются в 4-м акте, в трепетно-взволнованном рассказе Одетты. По-настоящему волнуют сцены, когда Одетта пробивается к любимому сквозь колеблющийся строй заслоняющих ее подруг. А над всем парит злобный силует Ротбарта, готового распустить свои грозные черные крылья. Ротбарт знает, что для него будет гибельно, если Одетта простит принцу измену. Но этого не знают Одетта и принц. Готовность Одетты погибнуть вместе с любимым очень волнует. В неожиданности победы героев — высшая награда за раскаяние принца в невольной ошибке, за всепрощающую любовь Одетты.

Эта философия спектакля доходит полностью. Приближение мира сказочных героев к реальности сделало более животрепещущим и весь спектакль. Творчески воспринятая классика щедро отблагодарила театр.

И, конечно же, самый интересный спектакль, наиболее полно и ярко показавший лицо балета «Эстонии» — «Тийна» Л. Аустер в постановке Б. Фенстера. Вместо отвлеченных музыкальных образов или легендарных героев актеры играют своих соотечественников, и даже отдаленность действия во времени не делает их далекими и чуждыми сегодняшнему дню.

Можно говорить о том, что драматургический конфликт — обвинение героини в колдовстве — не актуален. Но секрет воздействия спектакля в другом. Самая сильная сторона балета «Тийна» — сложные человеческие характеры, раскрывающиеся в этом конфликте, их борьба.

Прежде всего — сама Тийна. Ее характер намечается в первой же вариации, когда она по-детски резвится в лесенном лесу, словно оцупывая себя частью распеванной природы. В дугах с Маргусом раскрываются новые грани этого очаровательного образа, который в исполнении Айме Лейс в чем-то близок прокофьевской Джульетте.

Айме Лейс — танцовщица яркой индивидуальности и редкой непосредственности. Ее Тийна верна в любви и тверда в горести. Она жаждет счастья и не хочет компромиссов. И очень жаль, что в последней картине она вынуждена совершать поступки, хотя и эффектные, но никак не вяжущиеся с созданным актрисой характером. Подкралась злая, чтобы сорвать брачный узор с головы своей соперницы Мари, Тийна явно грешит против чистоты и гордой цельности своей натуры, которой противопоказаны такого рода проделки. Быть может, было бы правильнее, чтобы сам Маргус снял с Мари узор и надел его на Тийну — это стало бы единственным и потому особенно многозначительным проявлением его собственной воли.

В «Тийне» по-новому зазвучали дарования Уно Пуусаага (Маргус), интересно передающего характер человека, не сумевшего последовательно бороться за право на свою большую любовь, и Давида Шура, еще в партии Шута в «Лебедином озере» показавшего себя ярким танцовщиком своеобразного, заостренного рисунка.

В балете нет отрицательных образов в обычном понимании, то есть нет безусловно плохих людей — каждый из них по-своему прав. Можно оправдать и родителей Маргуса, желающих соединить его браком с Мари, дочерью своих друзей; нельзя обвинять и Мари — ей тоже нелегко: она искренне любит Маргуса и энергично добивается его любви; не виноват и сам Маргус в том, что характеру его не достает решимости и смелости, чтобы защитить свою любовь. Во внимательном, бережном отношении к человеку, в показе всей сложности человеческих характеров и их взаимоотношений — обаяние спектакля.

Балет «Тийна» заканчивается трагически. Но у зрителя остается ощущение теплое и светлое — спектакль овеян дыханием подлинного гуманизма и большого, красивого чувства. «Тийна» искупает некоторое разочарование, принесенное «Шопенианой» и отчасти «Болеро». Но вместе с тем эта удача — обаявающая. Стало ясно, что от театра можно требовать многого и требовать по большому счету. И главное, чего хочется пожелать балетному коллективу «Эстонии», — дерзай! Сбрось оковы традиций, пересмотри все, казавшееся непреложным, хореографически осмысли то, что считалось для балета невозможным, и создай свой, неповторимый спектакль на материале сегодняшней действительности.

А. ВЛАДИМИРСКАЯ.

г. Ленинград.

СОВЕТСКИЙ ЭСТОНИЯ 23 ОКТ 1962

Г. Таллин