



Большой способен к повороту

Взгляд английского критика на «русское чудо»

После капитального ремонта самого престижного в Лондоне театра «Ковент-Гарден» Мариинский выступал там уже дважды. Балет же Большого впервые: его принимали лишь в Национальной опере и в «Друри-лейн». Нынешний прием – явный знак доверия к новому руководству. Вместо хореографа Григоровича труппой недолго правил знаменитый танцовщик Васильев, потом прекрасный педагог Акимов. И вновь хореограф – Ратманский, того же возраста, в каком в Большой пришел Григорович.

Поэль КАРП

Кадровые парадоксы не повлияли на программу. Ни «Светлый ручей», ни другие работы Ратманского в Лондон не привезли. Истинно «своего» в привезенном – новые «Ромео и Джульетта», да «Спартак» Григоровича, созданный в Большом, хоть и давно. Остальное – классическое наследие.

В балете традиция – условие игры. Осмысление ее пределов рождает новое. Но традиции были разные и понимают их по-разному. «Дон Кихот», отредактированный при Васильеве Алексеем Фадеечевым, – обыденная перелицовка (даже культурные декорации Сергей Бархина не спасают). Если имя Сервантеса не убрано с афиши (при том, что полной адекватности великому роману от хореографии не ждуть), не стоило глушить его главный мотив, понятий Пети́па и Горским. Дочь трактирщика Китри (как и плебейка Альфонса) для Дон Кихота – прекрасная дама Дульсинья. Именно в этом смысл контраста ярких танцев на площади и сна Дон Кихота. Но на сей раз сон пришел лишь с благополучным завершением романа Китри, после встречи с цыганами и сражения с мельницами. Контраст вянет, а с ним и важная Сервантесу мысль: «низкое» в чистоте помыслов есть «высокое».

Восстановленное при Акимове «Лебединое озеро» в редакции Григоровича, сочиненное в 1969 го-



В «Ромео и Джульетте» не нашли гармонии...

ду чересчур трагичным, напротив, подхватывает композиционное мышление Иванова и Пети́па и даже продвигает его в сферы, отдаленные от трагизма. Участие принца в па-де-труа первого акта предвещает «раздвоение» главной героини. Вместо формальных гостей здесь череда невест, бывших завлечь принца. Злой геней – не внешняя сила, а оборотная сторона души героя, влекущая романтическую сторону к трагедии. Следует, впрочем, заметить, что некоторые сцены, особенно финал запрещенного спектакля, расплылись. То ли Григорович запаматовал, то ли актеры не уловили. Тогда, в старой

постановке, Николай Фадеечев (принц) и Борис Акимов (злой геней) впечатляли не одной враждой, но разом и близостью, единством. А ныне Уваров и Белоголовцев, как обычно, – из разных миров. Но, при всем при том, удача «Лебединого» ощути-ма, не зря спектакль давали вдвое чаще других.

«Дочь фараона» названа пос-

тановкой, «сочиненной по мотивам Пети́па». Точнее бы сказать, в его стиле, хотя Лакотт ужал пантомимы, а танцевальные пласты уплотнил. «Дочь фараона» – первый из больших балетов Пети́па, поражающий разнообразием и изобилием композиций и лекси-

Англичане отдали должное яркому таланту Светланы Захаровой, но считают, что она способна на большее.

ки. Теперь же Лакотт все содержание свел к стилю. Изящество и обилие танца ему дороже, чем открытия Пети́па, обратившие хореографию в искусство наравне с музыкой. Если Григорович пытался продлить Пети́па, то Лакотт Пети́па осаживает. Впрочем, смотрится это живо, а труппа демонстрирует танцевальные достоинства.

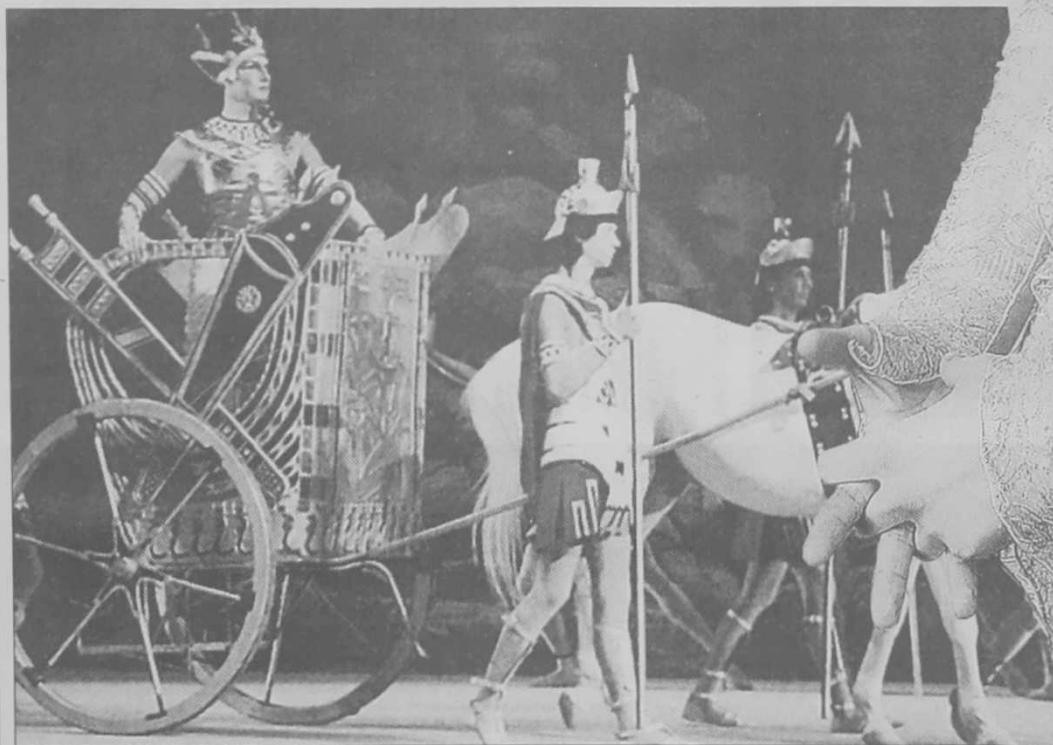
Единственная новинка гастролей – «Ромео и Джульетта», где хореография Поклитару вплетена в активную режиссуру британца Доннеллана. Последний, однако, тянет не к драматическому театру, а к театральной символике, не имевшей в Лондоне успеха и раскритикованной печатью. Не стоит, однако, искать в этом происки НАТО или уверять, что, дескать, англичанам, давно модернизировавшим балет, не понять наших запоздалых новаций. Если тут есть предвзятость, то почтительная к русскому балету, как оплоту классического танца. Жаль, что наша критика не предостерегла театр от самообольщения. Но куда Большой не провалился. Успеха не имел один балет из пяти. Хоть и триумфов не было.

Символизировать любовь Джульетты, вознес ее раздвинутые на 180 градусов ноги над группой мужчин, или с яркостью Илзы Липы изображать похоть мадам Капулетти, кидающейся на племянника Тибальда, не заказано – это дело вкуса. О вкусах не спорят, а Шекспиру защита не нужна. Можно отказаться и от пальцев и даже от выворотности (Фокин отказывался еще сто лет назад). Но хореографический текст – не череда символов, а гармония движений, пусть иных, чем у Пети́па, но, друг с другом переключаясь, выявляющих в теле жизнь духа. Сочинитель балета – это композитор движений, а тут за новое слово выдают бытовую сексуальность с эмоциональной самоотдачей актеров.

Теперь о примах. Александрова убеждает, что Джульеттой владеет если не любовь, то желание, но тут же блеск ее Китри – холоден, хотя актриса обучена танцевать, и танцы ее Рамзеи красивы. Однако ей неизвестно, как соотносить движения танца с движениями души, и ее душа говорит, лишь скинув бремя танца. Подобное происходит не только с ней. У Захаровой из ряда вон выходящие физические данные и явный талант. Но владения своим талантом (не просто виртуозностью) у нее в Большом не прибавилось. Все это тоже знаки состояния театра.

Лондон увидел Большой способным к повороту. Труппа еще сильна и могла бы воплотить высокие художественные задачи. Создаст ли Ратманский для этого атмосферу? Его ответы здешней критике заставляют усомниться. Впрочем, его собственные спектакли (здесь не показанные) оставляют большую надежду.

Лондон.
Специально для
«Вечернего клуба».



...а «Дочь фараона» – живее всех живых.

Москва
ГАС

12.08.04