



Впереди — они!

ПОМНИТЕ андерсеновскую сказку «Соловей»? Она говорит о том, что подлинные ценности искусства не в затейливой роскоши отделки, а в безыскусственной красоте правды. Дивное пение маленького серого соловья отогнало Смерть, чего не смогла сделать усыпанная бриллиантами и сапфирами заводная птичка...

Когда сегодня я смотрю первый китайский балет «Драгоценный фонарь лотоса», поставленный Новосибирским театром оперы и балета, он мне представляется таким именно соловьем...

Увлечение Китаем и его неповторимым искусством началось едва ли не с первых шагов балетного театра. Однако на европейские сцены Китай попал условно стилизованным, наположенным, приуроченным.

Советская хореография извлекла из китайской темы ее героические содержания. Не жеманное изящество фарфоровых статуэток, а революционная борьба угнетенного народа волновала создателей «Красного мана» и позже — «Дорогой дружок». Но танцевальный язык этих спектаклей нес в себе традиционные представления о Китае.

Новосибирцы показали в Москве «Драгоценный фонарь лотоса» с двумя составами исполнителей. Это не просто основной и дублирующий составы, — каждый из них отстанавляет свое понимание образов и танцевальных задач, собственное осмысление новаторского значения спектакля.

Святую деву Сан Шен-му, ради любви к студенту Лю Янь-чану нарушившую обет небу и тем вызвавшую яростный гнев своего брата Эрлан-шона, танцуют выдающаяся советская балерина Т. Зиминая и молодая артистка Н. Фуралева. В походке, пластике, ритмике Зиминой чувствуются глубокие постижение сложной манеры китайского танца. Но не этим покоряет ее исполнение. В древнюю символическую легенду Зиминая привносит тепло и трепет девичьей любви, неподдельность женского горя. Вой Сан Шен-му с Эрлан-шоном и его войском артистка насыщает такими тонкими психологическими деталями, что условные формы китайского театра начинают волновать не только своей декоративной красотой, но и живым, человеческим содержанием. Стилевой рисунок роли у Фуралевой поражает безукоризненной чистотой и точностью, словно видишь перед собой одну из женщин старинной китайской живописи. Как сценическая задача — это замечательно хорошо, как образное

решение — оно отдает эмоциональной выхожденностью.

Нечто подобное можно наблюдать и у исполнителей роли Чень Сяня — сына Сан Шен-му и Лю Янь-чана. Virtuозное владение элементами китайской акробатики позволяет И. Гафту полнее передать темперамент юного воина, его горячее желание освободить мать и восстановить справедливость, у Ю. Яшугина оно более самодеятельно, хотя и прекрасно по стилю.

Столкновение этих тенденций в актерской игре отражает известную противоречивость балета в целом. Переделывая для Новосибирского театра музыку «Драгоценного фонаря лотоса», композитор Чжан Сяо-ху создал по существу новую партитуру, которая, не утрачивая национального своеобразия, вместе с тем обогатилась приемами современного симфонического письма. Авторы спектакля китайские хореографы Ли Чен-лен и Ван Си-ши и советские балетмейстеры Е. Мачерет и Н. Уланова — оказались в этом смысле менее решительными. Когда дело касается народных танцев и обрядов, соблюдение канонических форм оправдано. В действительных местах танцевальные формы могли и должны быть несравнимо богаче, свободнее, шире, менее связанными условиями китайского классического танца. Кстати говоря, «логика непоследовательности» все равно заставила балетмейстеров обратиться к современным видам вариаций, адажио, и жаль, что сделано это слишком робко.

«**ДРАГОЦЕННЫЙ** фонарь лотоса» родился в стенах Новосибирского театра. Остальные балеты гастрольного репертуара — «Каменный цветок», «Тарас Бульба» и «Жизель» — так или иначе уже известны зрителям. Привозя их в столицу, новосибирцы, естественно, должны были заготовить какие-то сюрпризы. И они оказались самы-

ми неожиданными и радостными. В первую очередь, конечно, в «Каменном цветке».

Если бы спектакль можно было бы составлять, как сборную по футболу, из лучших мастеров на своих местах, новосибирцы в «Каменном цветке» получили бы два места из четырех. Такого совершенного дуета, как Хозяйка Медной горы — Т. Зиминая и Северьян — Г. Рыжлов, не знают ни Москва, ни Ленинград.

Рыжлов рисует призрака — «убойцу» с шекспировским размахом и драматической силой. Когда Северьян, покачиваясь и подергиваясь, как от злого ветра, прываивается в пьяное ярмарочное гульбище, когда он с тяжелой, свинцовою удаляю — «Эх, пропала все пропадом» — начинает свой бошениый танец, мурашки бегут по коже. Он топчется на Катериной, как голодная хищная птица, и, когда на мгновение задерживает ее в своих когтистых руках, его испугто, недоброе лицо искривляется каким-то подобием нежности — нежности стертвятичка, а руки словно охраняют беспомощную жертву. Образ жуткий и... прекрасный!

В гордой владычине уральских недр есть что-то блоковское. «Как день, света, но непонятна, вся — ль, но — как обрывок сна...». Созданный Зиминой образ исключительно многограсочен: в нем страсть и холодное величие, Хозяйка то безжалостно сурова, то, как чарошница, танцует прывычно. Вся партия построена на острых, резких движениях, неожиданных остановах, но Зиминая, что называется, «выпевает» каждую танцевальную фразу, ее хореографическая речь нигде не рвется.

Мастерское исполнение ролей Хозяйки и Северьяна доневеле отодвинуло на второй план образы Катерины и Даниила. Для восхождения «статуса кво» балетмейстер Ю. Григорович должен был что-то изменить в их партиях и

прежде всего переделать финал. Сейчас он расплывчат и неопределен.

У В. Г. Короленко есть небольшое стихотворение в прозе — «Огоньки». Писатель плыл вечером по угрюмой сибирской реке, как вдруг на повороте мелькнул огонек. «Кажется, вот-вот еще два-три удара веслом, — и путь кончен... А между тем — далеко!... Много огня и раньше и после манили не одного меня своею близостью. Но жизнь течет все в тех же угрюмых берегах, а огонь еще далеко...»

Но все-таки... все-таки впереди — огонь!..

Вот этот поэтический образ и должен освещать финал балета. Заветный каменный цветок — лишь начало творческих поисков Даниила, предела которым — нет. Это лишь первый огонек, а за ним будет второй, третий...

С. Прокофьев отдал Даниле часть самого себя, своего отношения к искусству, он вложил в него свое восторженное преклонение перед могуществом неустанного творческого труда — это обязывает глубже взглянуть на его «лебединую песню».

ДРУГОЙ «сюрприз» Новосибирского театра тоже связан с именем Зиминой. Жизель! За последние годы москвичи перенимали немало выдающихся исполнительниц этой роли, теперь к ним прибавилась еще одна.

Это очень «русская», пожалуй, садала «русская» Жизель. Светлый и прозрачный танец балерины весь пропитан «очаровательной певучестью русского акцента», как сказал о режиссере И. С. Тургенева Э. Гонкур. Артистка очень сдержанна в выборе художественных средств, наиболее «выигрышные» места подаете ею мягко и тактично, без нажима, что нет-нет да и мелькает у другой виденной мной Жизели — Л. Крулениной. Но этот лаконизм у Зиминой одухотворен непосредственностью чувства и остротой

мысли, это лаконизм мастера. Особенно удалось ей сцена сумасшествия, в которой нет ничего вычлорного, надрыного, что видишь почти у всех зарубежных исполнительниц, и второй акт (в классической редакции), который, не нарушая воздушной бесплотности вильсы, Зиминая сумела насытить напряженной борьбой за жизнь любимого.

БАЛЕТ «Тарас Бульба» В. Соловьева-Седого был поставлен в Ленинграде пять лет назад и явился важным этапом в развитии советской хореографии. Но сейчас это — уже вчерашний день. Переноса «Тараса Бульбу» в Новосибирск, балетмейстер Н. Уланова проредала большую «редакторскую» работу: сократила целую картину, уплотнила отдельные сцены, «откорректировала» некоторые танцы. Все это, бесспорно, пошло на пользу спектаклю. Но органичные его дефекты — прямолнейно-иллюстративное решение узловых моментов гогалевской повести: сцена матери, пленение и казнь Остапа, казнь Тараса, и сожаленно, осталась, на коренную переделку театр не решился.

Творческие возможности балетного коллектива Новосибирского театра огромны. Достаточно сказать, что во время гастрели роль Жизели танцевали четыре (!) балерины, тогда как в Большом театре их всего две. Кроме сложившихся мастеров — Т. Зиминой, Л. Крулениной, Г. Рыжлова, отличных классических танцовщиц Г. Янсона и И. Гафта, в труппе немало многообещающей молодежи, только начинающей путь в искусстве. — С. Хорисова, Н. Печасва, П. Александрова, Н. Фуралева, С. Савков, Ю. Яшугин, опытные балетмейстеры — репетииторы Н. Уланова и Э. Васильева, хороший дирижер А. Копылов. Все силы, весь творческий задор прекрасного коллектива надо направить на создание новых балетов, балетов о нашей современности.

Анд. ДЯКОНОВ.
□ □

На снимке: сцена из балета «Тарас Бульба».

Фото В. Егорова.

24 АВР 1960

ТРУДА
в МОСКВА