ИСКУССТВО БАЛЕТА

Гастроли Ленинградского балета — это не только полезный признак единства дел нас, москвичей. Лучший в мире балет, которым мы по праву гордимся, блеск раскрывший таланты таких исключительных танцовщиков-артистов, как Уланова, Дудинская, Вечеслова, Чабукиани, Сергеев, артистов, считавших свои годы на выставке зрителям, показал не только значение высокой культуры работы, школы, той преподобной ленинградской школы, которой так недостает московскому балету и которая обусловливает новый расцвет замечательного классического искусства.

Ленинградские спектакли говорят о современном критическом осмыслении этого организованного искусства, которому не в мире реставрации форматоры реки еще так неливно отходную, произвольности такту сегодня академизма и фальшивости.

И хотя показанные спектакли — классической, а не современной темпики («Шахтарайской фонтан», «Лебединое озеро», «Есмеральда»), самый подход к этой тематике, разрешение ее задач вовсе на себе печать современных исканий в области не только трудолюбивого и талантливого искусств — балетного; в области балета ленинградцы станет те же проблемы, борются за тот же творческий метод, за который борются все наше искусство и культура.

А. Вагинова, говоря о принципиальных исходных помещиях совершающегося на наших глазах обновления балетного театра, выдвигает определенно задачи рождения «подлинно народного, реалистического балетного театра». В области тематики эти задачи сводятся к «значительности темы» и социальному разнообразию ее.

С этой точки зрения «Шахтарайской фонтан» представляет лишь отдаленную попытку, поскольку он напоминает нам о замечательной пушкинской поэме, но само либретто разрешение пушкинской темы, конечно, не ясно ни в какой степени печати значительному, разделяя в этом смысле обычную участь драматургически «инсценировок» классических произведений.

Лишь 3-й акт представляет собой иллюстрацию к неумирающим пушкинским стихам, и только замечательная артистка Уланова наполняет эту иллюстрацию подлинным, волнующим творческим содержанием.

Значительней ленинградская интерпретация «Есмеральды», близкая к оперной версии Гюго.

Постановщики переводят старое либретто в план социальной мелодрамы, близкой к романтически-идейным демократическим установкам В. Гюго.

Более опыт критического осмысления, проделанный со стороны «Лебединого озера», опыт замены «фуэтофской балетной романтики», с исторической конкретизацией образов балета.

Ленинградцы переносят действие сказки в 30-е годы XIX века, белого волшебника превращают в пирата, принца Зигфрида — в молодого графа, немецкого романтика, увлекающегося чтением старинных легенд, и любимого поэта (вернее всего, Гофмана). «Лебединое озеро» в этом плане должно превратиться в историю молодого человека 30-х годов. Но, конечно, не удается, ибо стоит не есть вместо, случайно принесенное в данный балет: вот его ужом надо строить новый спектакль и заменять другу новую. Поскольку этого нет, новая сюжетная линия остается в спектакле выдуманно условною, неуклюжей, бледной и печатной и ведет к внутренним противоречиям. В результате, в-третьих, в-четвертых, нелегко представить на сцене прекрасный осенний парк в мечтателе-графе с книжкой, получившие небесные танцы 1-го акта и поставить новый вместо то ведь основную сказочность победить нельзя: лебедь-пляка действует на сцене, как живая балерина, и изменить рисунку балетному крылатой птицы — это же не есть то движение в реалистическому оправданию балетной сказки, которое поставили себе задачей наши реформаторы. А 2-й акт: бал в замке, маскарад — это ведь по существу тот же дивертисментный акт старого «Лебединого озера», и он, пресный, ничем не меняет приемы. А вот отдельные балетные номера — замечательные лебединые танцы, поставленные еще Петипа, — ведь новый постановщик сохранил и очень хорошо сделал, что сохранил. Ибо это в-третьих вопиющ приводит к эклектичности, к сборности.

Т. М. Вечеслова

В опере Чайковского Татьяна пишет письмо, и это сюжетное положение отвечает и музыкальному развитию оперы. Но Татьяна в балете поет, поет письмо. Юноша, читающий книжку в балете, где нужно танцевать, где такая же условность языка искусства и основное средство развития темы — это внутреннее жаркопротиворечивое противоречие.

И вот здесь мы подходим к основной цене современных исканий в балете, которую ярко демонстрирует нам блестящее искусство ленинградского балета и с которой мы уже отчасти могли познакомиться в интересейшем московском спектакле «Спящая». В балетном театре В. Гюго. Эту идею можно охарактеризовать как утверждение реалистического метода в искусстве балета.

Этот метод осуществляет себя не только в тематике, о которой мы выше говорили, и в сюжетном построении спектакля, но, главным образом в «драматическом осмыслении сюжета, в создании «полноценных реалистических художественных образов», в «реалистической характеристике действия и обстановки». Деятели хореографа в различных выступлениях все время декларируют это реалистическое обоснование балета, и наша задача — задача критика — раскрыть фактическое содержание этой принципиальной и сформулированной передовой методологической формулы. Балетный спектакль в широком смысле есть синтетическое театральное зрелище, образуемое композитором (в его представлениях — дирижером), балетмейстером и драматическим режиссером, художником и, наконец, самим балетным артистом. И очень хорошо, что балетный театр в своей реформе обращает внимание и на эстетическую драматическую сюжета, на эстетическую декоративного оформления, и на балетную музыку, и на эстетическую в балете Чайковского. Но все это — элементы не самостоятельного анализа в балете, а подчиненные.

Танец — не только ведущее начало балета, оно — безусловное. Без танца нет балета. Все остальное может быть, может и не быть.

Специфическая выразительность балетного искусства достает в том, что любые стилевые качества образа оно передает не на языке драмы, а на языке танца.

Сама А. Вагинова очень четко и точно ставит проблему выражения методологическому толкованию и обоснованию новых исканий в балете, когда говорит о том, что задачи построения балетной драмы и реалистических образов должны быть разрешены «не на классическом пути, не на вопросы ему, не средствами условной пантомимы, а именно на пути классического балета». Создавать балет от бедных «условности» танца — это значит «подменять силу танцевального спектакля. Очень верно утверждение, что между «условностью» классического танца и требованиями «реализма» нет никаких противоречий. Классический танец — это формы выражения в движении человеческих эмоций.

Отрицание и реализму в балете есть отрицание в выражении подлинной специфики его, т. е. танца прежде всего, как основного в безусловного фонда балета, как его языка, на котором он выражает свои идеи и его подлинной сущности, — это, на пируэтах, полетах, фуэтте.

Борьба за реализм в классическом балете не должна вести к разрыву «условного» классического танца, как определяющего начала балета. К сожалению, некоторые сторонники балета не всегда это отчетливо понимают, и отсюда так часто наблюдаемый в наших балетных спектаклях отход от танца к пантомимическим сценам, к пантомиме, стремление в первую очередь к ее драматически-бытовому оправданию, «осмыслению». В таком исканении вне борьбы за «реализм» видет к борьбе с танцем, с одной стороны, ибо в том средоточие и выражение балетной «условности», а в утверждению натурализма, с другой.

От этой опасности говорит нам и блестящие гастроли ленинградского балета. Опыт этих гастролей показывает нам и то, что вне танца не существует подлинного пути развития балета.

Наиболее впечатлительным, поистине классическим образом балета явился в гастролях спектакль «Лебединое озеро», где музыка вылась в лучшем смысле отвечает танцевальному началию балета, где все движения действующих лиц выражают существо и тема и сюжета, и действия, и героев его через танец. «Танцевать в образе» — это значит не вносить драматическим действием предоставлять танцевальную «условность», пируэты и антраша, а это значит находить органическое выражение психологической сущности образа и его сценических задач в условном, но живом приемом балетного классического танца.

И высокое, танцевальный образ лебедя (арт. Дудинская) эффектнее, чем построенный той же Вагановой в «реалистическом плане образ юноши, читающего книгу, уходящего по сцене с книгой, мечтающего над книгой, вместо того, чтобы не только в танцевать, мечтать в танце и через танец и через него только выражение свою сущность образа балетного искусства! Чабукиани, замечательный танцовщик, показывает выполнение и наиболее выразительно свое искусство поэта и прыжка не в драматической пантомиме, а именно тем, где осуществляет свое призвание балетного артиста, где он танцует: в бальной сцене «Лебединого озера» в особенно блестяще в роли Актеона в «Есмеральде».

В постановки «Есмеральды» театр стремился прежде всего к «выявлению драматического смысла романа В. Гюго. «Этим самым мы стремились, дать большую содержательность балету, приблизить театр. Но вот весь последний 3-й акт спектакля совсем не воспринимается зрителем и оставляет его холодным, ибо он поет ярко иллюстративно-драматический («реалистический», по определению постановщика) характер, хотя здесь приведены в движение и впечатляющие атрибуты религиозного средневековья, и церковный хор, и пальмы, и несчастная жертва, и пр. И хуть театр ставит на сцену, что спектакль кончается «в соответствии с романом Гюго»; эта тематическая задача пирет выполнить роль в балетно-музыкальных впечатлениях от спектакля, ибо она не проникла в танцевальные сцены, исключительно заполнив в балетном спектакле.

Балерина в роли **драматической** правды влияет по сцене свое обслепленное, лишенное мускульного выражения тело с спотыкающимися ногами. С упавшими вниз руками — со всем своим образом физической обреченности и гибели, но ведь существо балетного творчества в другом: балерина, и умирая на сцене должна осуществить правдивый образ действительности не натуралистически, а условными средствами балета.

Зато 2-й акт той же «Есмеральды», блестяще поставленный именно в танцевальном плане, является наивысшей точкой этого спектакля именно потому, что он сплошь танцевален и весь драматический его смысл выражен исключительно в танце.

В образе Эсмеральды постановщики стремился, проделывая балетную «условность», приблизить в большей мере бытовую мотивацию: Эсмеральда в обыдном фоне, но живая девушка, резвится и отдыхает, и ее «исполняет танцевальный номер». «Возможно более реалистической правды, «реалистичнее и правдивее (чем обычно это делалось) стремиться мы видеть образ Эсмеральды, — пишет А. Ваганова. «Мы хотим показать ее простой девушкой на народном фоне, занятой работами и в своем скромном хозяйстве и с прохлаждениями, и в возможно более «точном приближении к рассказу Гюго».

Вечеслова дает с самого начала и этой Эсмеральде образа «характерности», даже во внешних чертах. Впечатлений дающей от балетного образа. Перед нами из сцене и Не балетная артистка — артистка драмы во всех своих проявлениях, создавая женственно-жанровый образ смешливый, «шаловливый» до прелести, в и характерном бытовом колорите, и в гриме, и в движениях, и в самой грации тела, в пластике простодушных. Танец играет явно подчиненную роль в образе сценического поведения этой «полуживой-полуфеи», но кажется в угоду драме, внешней образности, характерности.

Но вот 3-й акт, где все подлинные драматические (не бытовые) задачи: характера образа, его содержание и его действие в спектакле находили себе замечательное художественное выражение не в пантомиме, а в танце (раз не есть), именно «в танцевальной условности» (не точные и четкие танцевальные формы, создаваемые самой классической балетной условности (из которых основная — та, что танцы — на носке), в своем исполнении, обращаясь, внутренним характерным и в расчленении; в выражение ритма являются единственным выражением подлинно драматического существа переживаний Эсмеральды, этот акт является, как мы сказали, наиболее подлинным моментом всего спектакля, наиболее эмоциональным вывод и драматическим выражением танца.

Здесь Вечеслова показала себя замечательной не танцовщицей только, а балетной актрисой, драматической балетной, равной которой, в смысле именно полной непосредственности и балетной стихийности переживаний подлинны, а не «условных» эмоций, выношенных себе совершенные художественные формы, мы не встречаем на балетной сцене.

Спектакль «Бахчисарайского фонтана» — замечательное обращение пушкинской поэме, но здесь характеристика главных действующих лиц передана не через живое действие танца, а через статику пластических выражений, которые образы в пушкинской Марии в ее плененной девичьей безвыходности и величии; хотя вне танцевальных пластических движений, пов классических статуй, но и лирика в балете должна быть лирикоритма в танце, если она принимала волновать, как это блестяще показала та же Уланова в партиях Одетты (в менее удачно Одилии) в «Лебедином озере» и в «Жизели», поскольку мгновенно имеет случай видеть истекшей самой. Уланой нигде танцевать в постановке Захарова. Ее партия драматическое-пластических образов по преимуществу, которую показывает танцовщица в «Бахчисарайском фонтане», отдает холодным мастерством, где явно неестественно, которые живет и является балет ритма танца.

Захаров строил в своем замысле спектакль как «единое драматическое действие», строил танцы как «монологи и диалоги», в которых раскрывают «не условные жесты», а эмоционально окрашенные танцевальные движения. Сделано этот «Бахчисарай» является в спектакле не на языке пируэта и антраша, усиленно-то алфавитта классического танца, а на языке именно пантомимы. Самый принцип построения балета «внешне порочен». И другие «действующие лица», которыми постановщики снабжает своих персонажей (Мария — арабеском, Заремо — «поза в арабесках» ами), явно недостаточны для танцевального содержания этих образов, а где (Гуран Гиреем) не находит в танцевальном лексиконе танцев движений, в которых выражение всего спектакля персонажем драматического театра.

Проблема — отношения или автор хореографического театра решается, как это ясно показал замечательный хотя «Бахчисарай» в 3-м акте («танцевальном») и «Лебединого озера» (по всей танцевальным актам), кажется в плоскости «танцовщика», но, конечно, не формалистического танца а танца, полнокровного танца, полного серьезным содержанием, о котором говорил Новерр, той «душе», ноль эмоциональности и которой говорил Пушкин, истинной действительности, психологической выразительности и значит драматичностью.

Но все это реалистическое, психологическое и социальное содержание в балете должно находить свое выражение только через танец и в танце.

Искусство балета — это прежде всего искусство танца.

Д. ТАЛЬНИКОВ

Г. С. Уланова