

# «ВИЗИТКА» — НА ПАМЯТЬ

Итоги гастролей Мариинского балета

Норвежская газета. 1948. — (Тверь) — с. 7



Жизель Светлана Захарова не позволяет даже Альберту (Фарух Рудиматов) ухватить своей жизнью. Фото Михаила Петровского

Майя Крылова

**В**ЫСТУПЛЕНИЯ балетной труппы Мариинки начались с «визитной карточкой» репертуара и ею же, «визиткой», закончились. «Лебединое озеро» — самый знаменитый балет русской классики — и редкой в наших театрах гость: хореография Запада из «золотого» международного записки. На обоих спектаклях царил ажиотаж, но на последнем «шотландском» спектакле («Шотландская симфония» и «Симфония до мажор» Балачина. «В ночи» Роббинса) календы публики достигли апогея, грозя затопить и снести Большой театр. Сверхбдительные билетеры требовали у журналистов дополнительные подписи на пропусках, а на шестнадцатом подъезде ГАБТ, куда ходят по прилешениям, выстроилась очередь, как на станции метро «ВДНХ» а часы пик.

Балачин сочинил балеты, в которых ностальгия по академизму не меньше, чем аллюрий жестоким ритмам и бешеным скоростям нашего века; где мечты о пышных дворцах слиты с урбанистическими впечатлениями, спектакли, где традиционный балетный культ Прекрасной Дамы, прима-балерины, претворен в феминистские приоритеты женского танца, а в самих балачинских балетницах «не меньше от Джинджер Роджерс, чем от Анны Павловой». Спектакли, где развлекательность внешних атрибутов заменена прямыми, без посредников взаимодействиями движения и музыки, что само по себе рождает новое отношение артиста и к первому, и ко второму.

Год назад — в связи с номинированием «Симфонии до мажор» на «Золотую маску» — мне уже довелось писать о петербургском Балачине. Как маринские танцовщицы упорно выискивают академические корни хореографии, а новые возможности, предлагаемые хореографией, все ее «мозги вкручивают движения», своим ритмическому рисунку, противопоставления телесных поз «верха» и «низа» и т.д. осваивают с меньшим интересом. Как артисты смячуют, «упаивают» и конкретизируют хореографический текст; как трудно им дается четкая белоглазость пуантов, следование быстрым темпам музыки и знакомый русской классике «разворот» тела в пространстве. Моторная «физическая» память и затверженные, удобные в силу привычки навыки упорно возвращают исполнителей к привычным «поэтическим» рукам и долготу «препарасюну» перед каким-либо сложным движением. Балачинский танец в Петербурге схож то с вариациями в Гран-па из классических балетов текущего репертуара, то с арнадами из «Дон-Кихота». А может быть — с гримами Раймонды или снежинками из Чайковского «Щелкучка». Балачин на русской сцене — желанный, но пока еще с трудностями понимаемый иностранец гость, прочувствовать которого мешает недостаток навыков в его языке. То и дело не хватает слов в сложном разговоре, когда требуется не просто знание чужой речи, но владение ее мельчайшими нюансами. Разумеется, я двумя руками «за» постановку балетов Балачина в наших театрах: дорогу осветит будущий. Особенно при наличии крепких солистов, умелых хористов танцовщиц, некоторых подаю-

щих надежды мальчиков, пока еще наивно «протоаривающих» текст, и, главное, высокого класса балерин, которыми любуются независимо от степени соответствия Балачину. Уж на что не балачинская балерина Ульяна Лопаткина, а ее бесконечная кантилена в адажио «Симфонии до мажор» смотрится как неожиданный, сочиненный самой артисткой, протяжный таинственный балет. И Диана Вишнева дарит нас слишком «открытыми» для Балачина эмоциями, но как завораживает нас ее вихревое (во что кому ни по чему любые темпы!), задорное танца! Потому и смотрели «Симфония до мажор», что артисты Мариинки наполнили ее энергией собственной жизнедеятельности. И по причине отсутствия таковой «протокально» ставшая «Шотландская симфония» оказалась похожей на победо-роборовские «руины» оформления: то ли недостроенная, то ли уже распавшаяся структура с отзвуками где-то рядом присутствующего стиля. А разделяющий два балета Балачина робинсовский шедевр «В ночи» — четыре ноктюрны для четырех дуэтов, варианты страсти — от почти платонической до мучительно телесной — подарил элэгии Вишневой (удивительное перевоплощение Дианы, слабящейся уверенной стремительностью) и дал поклонникам Махалиной возможность еще раз увидеть ее в виде «Кармен от Роббинса», жгучая Юлия в песках «избирательного средства» другой души. (Потрясающее уловленный Роббинсом мотив Гете.)

Итого: мы можем и должны танцевать новое — при условии, что театр и его отдельные артисты не будут чрезмерно упираться на «самобытную российскую трактовку» американской хореографии, в проявят мудрое смирение и готовность учиться непознанному.

После «Баядерки» («НГ» от 05.02 98) и до американцев были «Жизель» и «Дон-Кихот» (вторые показы с другими составами), «Шопениана», гран-па из «Пахиты», дивертисмент и «Бахчисарайский фонтан». «Жизель» номер два навеял приятные воспоминания о Михаиле Барышникове, когда-то гениально танцевавшим в этом балете. Первый раз — в первом акте, когда Светлана Захарова предстала в точности похожей на героиню, чьему Барышниковым в молодости: что была не «наивным ребенком», а сильной, независимой натурой. Захарова интересно сделала Жизель: не ведомую, а ведущую, не выбираемую кем-то для чувства, а выбирающую.

Второй раз Барышников вспомнился в финале спектакля, когда Фарух Рудиматов—Альберт, пропавший с Жизелью, рассыпал диагональную «дорожку» из шпатов, оставленных героиней. — этот дивный финал, потрясавший у Барышников, мало кто использует. Рудиматов тронул не только заключительным эпизодом: его Альберт, несколько скользящий в первом акте (все-таки состояние вселив, счастья или глубокого удовлетворения — не эфемерные часы танцовщика), совершенно покорил во втором действии. Скорбь удается ему замечательно. Искомое любой трагедией, в том числе и балетной, понятие «катарсис» волею танцовщика властвует над ролью. Впечатление от этой удачной «Жизели» укрепило танец Вероники Парт (одной из солирующих видниц) и даже не ослабило танец

Мирты—Эльзире Тарасовой — ни повелительности ночных призраков, а домского из лесного полтергейста. (Судя по гастролем, в Мариинском театре проблема с Миртой и лесничими для «Жизели».)

Впечатление же от «Шопенианы» было напрочь убито в самом начале, когда оркестр под управлением Виктора Федотова выдал «Шопена под Минкусом», исковеркав романтическую партию. До неузнаваемости, свела музыку к «музыкалке». (Кстати, откровенно прикладные отношения многих танцовщиц к звукам, когда атакуют танцуют с разной от минуты к минуте степенью «медленности», а аллетро соответственно с разной «быстротой», как удобно артисту в данный момент, труппу не украсит. Справедливости ради отмечу, что и ГАБТ живет с теми же проблемами.) Поскольку Шопен все-таки не Минкус, а неоромантизм Фюэна похож «до жюста» на танцевальные ритмы солисты в «Шопениана» танцевала блекло. Спас положение кордебалет, в легкой, воздушной женственности которого было больше точности стиля «вспоминания о несбывшемся», чем в главных героинях ноктюрны, одоленного и оденна-двух вальсов, мазурки и прелюда.

Та же Ирина Желонкина, что, малоудачно примерила маску «сильфиды» в «Шопениана», игриво блистала — что значит верность амплуа танца! — в «Арлекине», вместе с Вячеславом Самодуровым разыгрывая кукольные страсти «для старинный театр», — неосознанное предвкушение поздним Петипа грядущих блокбастов «Балаганчиков» и экспромптов Евреинова. «Лебединая Лопаткина» стегала мистическое напряжение, а паде-де из «Корсар» с Анастасией Волочковой, наоборот, позволило расслабиться: балерина забавно поддала свой танец, словно несла флаг на первомайской демонстрации, правая, пафос ее из разряда иллюстрирующий к тезису об артисте, любящем себя в искусство. Зато полной противоположностью этой волсе не стодичной манере исполнения классики стало гран-па из «Пахиты»: солировала та же Лопаткина — и порвала полным сценическим перевоплощением. Никаких «художеств», «обла», столь свойственных этой балерине, никаких «недекастрических» и «многочисленных» нет. Точное ощущение конкретной парадоксы хореографии, ее архитектурного величия, горая повадка «балерины-ассолюта» — и сама удивительная «собственной царственности», придающая исполнению «жест» не только королевизму царства балетного академизма, но и блеск личного достоинства, украшающей королевский трон.

«Дон-Кихот» гастролем с Ирмой Ниораде и Игорем Зелениным — явно не лучший спектакль в истории этого балета на сцене Мариинки. Слишком много было неслаженного танца в вариациях солисток и корифеек, слишком нервничал Зелениный, страдавший от не всегда справедливых нападок московской критики и от очередной простуды в спину, слишком грубо и очаровательно Дон-Кихота главная драма Татьяна Амосова, и слишком уж «не по-испански», не по-«либричному», а откровенно, как «злая гостья», держалась Катрин-Ниораде. Не улучшил дела даже вечно молодой хореограф этого балета, потому что «литературная старая редакция знает и знает даже при отточенных исполнениях».

Замечательно, что Мариинский театр привез в Москву «Бахчисарайский фонтан». На его примере можно осмыслить балетоведческую проблему: зачем в советский драмбалет «включать» Нет — если приходится слушать музыку Асафьеву (уже лучше какой-нибудь Пуни без претензий, чем плохой композитор с претензией на «серьезность») и видеть удивительно скудную хореографию Захарова. (В глазах ребят от бесконечных арабесок и одинаковых подпрыжков.) «Фонтан», поставленный в 1934 г., выглядит ярким спектаклем Петипа — хоть и старинная Жанна Алопова (Мария) Виктор Баранов (Ваша), Дездемона Фирова и Василий Щербakov (танец с саблями) оживить настоящее действо. Все равно шата из Пулинова «чужа тенора» друг, вижу я» — лучшее определение нынешнего впечатления от балета, когда-то вызвавшего восторг публики и сделавшего имя хореографу.

В полном виде «Фонтан» Своего отжил, право на существование сегодня имеет лишь одна акция: сюжет из лучших отрывков — имеет смысл сделать и оставить в репертуаре Мариинки. Ведь даже было бы отобрать у Ислема Баймурдова столь удавшуюся «вну парти воссозданный Нурали»: если можно пережить исчезновение полонеза с Крайковым из первого действия, то желательно не потерять удавшуюся Захаров татарскую пляску. Вот поле творческой деятельности для декларируемого Мариинским театром «бережного отношения к наследию». Бережность ведь не в том состоит, чтобы сохранить все, что досталось от предков (тогда театр станет похож на склад).