

УДК 792.8

О. И. Розанова

ПЕРМСКИЙ ЭКСКЛЮЗИВ

(«СОМНАМБУЛА», «ДОНИЦЕТТИ-ВАРИАЦИИ»,
«КОНЧЕРТО-БАРОККО»)

Уже четверть века в репертуар лучших российских трупп входят сочинения Джорджа Баланчина. Среди них такие абсолютные шедевры как «Серенада», «Тема с вариациями», «Ballet imperiale» на музыку Чайковского, «Симфония до мажор («Хрустальный дворец») Бизе, «Аполлон Мусагет» Стравинского, а еще «Драгоценности», «Шотландская симфония», «Четыре темперамента», «Вальс» Равеля, «Блудный сын» и другие. Первый шаг в сторону прежде неведомой и недоступной балетной планеты сделал в середине 1980-х, на заре «перестройки», Санкт-Петербург, тогда еще Ленинград — профессиональная родина Баланчина. За Михайловским и Мариинским театрами с заметным опозданием последовал столичный Большой театр, зачастую копируя сделанное предшественниками. Но всегда особую позицию занимала Пермь.

Баланчиновский репертуар пермской труппы был и остается эксклюзивным. Достаточно назвать недавние работы пермяков — «Monumentum pro Gesualdo» Стравинского и «Kammermusik № 2» Хиндемита (2013), редко исполняемые даже в труппе Баланчина — «New York City Ballet», и последнюю премьеру — «Симфония в трех частях» Стравинского. Пермская труппа первой станцевала один из самых сложных опусов Баланчина «Ballet imperiale». Только на пермской сцене можно было увидеть «Сомнамбулу», «Доницетти-вариации» (2001) и до 2004 года «Концерто-барокко» (1996).

Чем же обусловлена исключительная активность пермяков? Конечно же, высоким творческим тоном и мастерством труппы, дальновидностью руководителей и, не в последнюю очередь, наличием в театре Олега Левенкова. Неутомимый пропагандист и блестящий знаток творчества Баланчина, автор капитального искусствоведческого труда о гениальном хореографе, Левенков отвечает за отбор произведений для постановки, за налаживание контактов с американским фондом Баланчина, а также за показ очередной баланчиновской премьеры на престижном международном Дягилевском фестивале в Перми, бессменным директором которого он многие годы является. Именно Левенков предложил для первого знакомства с Баланчиным три его разноплановых балета, два из которых и по сей день остаются прерогативой пермского театра.

«Сомнамбула» — редкий для Баланчина образчик малоформатного сюжетного балета, притом — весьма необычного свойства. Действие едва намечено, фигуры героев очерчены беглыми штрихами, а их взаимоотношения покрыты тайной. Странную балетную поэму сотворил Баланчин по мотивам популярной оперы Беллини. Там мелодраматическая история, проходя через цепь всевозможных перипетий, завершается благополучной развязкой. Здесь, под самый занавес,

разражается катастрофа. Уютный земной мир с его милыми забавами оказывается зыбким миражем, а сам балет — своеобразной вариацией романтической идеи о противостоянии обыденного и необычайного, земного и небесного.

Но Баланчин окружил традиционную тему ореолом мистики и омрачил актом жестокости. О таинственном, странном, непостижимом, существующими рядом с обыкновенной жизнью, не говорится «впрямую». Все строится на недосказанности, намеке, полутонах. Этим и сложен балет для актеров и, в первую очередь, для исполнительницы заглавной роли. Ее «речь» ограничена простыми шагами и шагами «балетными» — па де бурре. Корпус, руки и голова неподвижны, на лице — никакой мимики, широко открытые глаза не выражают ничего. Но трепет жизни ощутим в этом зачарованном существе. Его доносит прерывистый ритм движений Сомнамбулы, ее то медленный, то стремительный бег на пуантах по всем направлениям сцены. Здесь требуется точный расчет и специфическая техника, которой в совершенстве овладела прима-балерина пермской труппы Елена Кулагина. В хрупкой женственности ее героини угадывается натура вовсе не слабая, а за внешним безволием — внутреннее беспокойство. Меру актерской инициативы в этом странном балете, где малейший «пережим» уничтожит его особую атмосферу, ощутили и Александр Волков (Поэт), Наталья Макина (Кокетка) и участники массовых сцен.

«Сомнамбулу», при всей ее оригинальности, можно отнести в разряд балетов романтизма, увидеть, в частности, некоторые переклички с «Сильфидой». Прежде всего, есть сходство драматургии и общей поэтики. При всей недоговоренности и лаконизме фабулы «Сомнамбулы» здесь, как и в «Сильфиде», противостоят два мира, которые невозможно соединить или хотя бы примирить. «Посредником» между ними может стать только Поэт, Мечтатель — человек не вполне от мира сего. Разница в том, что «мир иной» представлен здесь одной Сомнамбулой, но и в балете Баланчина это странное существо, подобно Сильфиде, затаилось по соседству с людьми, занятыми традиционными утехами. Как и Сильфида, Сомнамбула увлекает героя и приносит ему гибель. Определенное сходство есть и во взаимоотношениях других персонажей, притом, что здесь они едва намечены. Трудно объяснить вспышку ревности и бешеную ярость Барона, всюю ухаживающего за Кокеткой (ведь о его отношении к Сомнамбуле не известно ровным счетом ничего — странная дева является только Поэту). Но в финальной сцене Баланчин высказывается весьма определенно: Сомнамбула возвращается к мертвому Поэту и забирает его в свой мир — огонек ее свечи скользит над землей и исчезает. В «Сильфиде» гибнут оба героя, но смысл финала тот же: выход за рамки обыденного невозможен без жертвы. Итак, у нас есть основания признать «Сомнамбулу» модернизированным парафразом «Сильфиды», а Баланчина — преемником и обновителем романтического балета, прибавив к этому термину приставку «нео».

Иное дело — «Доницетти-вариации». Это типично баланчиновский опус: нет ни фабулы, ни декораций, только музыка и танец. Тема балета — Вариации, но подход к ней необычен, существенно отличаясь от такового, скажем, в «Теме с вариациями» на музыку Чайковского. Там, в соответствии с названием, варьировалась

хореографическая тема. Здесь — при всем старании — вычислить тему не удастся: слишком быстро и «беззаконно» чередуются разнообразнейшие комбинации па. Темой для дальнейших разработок оказывается соотношение танцующих — солистов и ансамбля, дам и кавалеров и т. п. Увлекательная игра в «чет» и «нечет» задана изначальной «диспропорцией» участников: парой солистов (Балерина — Первый танцовщик) и тремя «тройками» ансамбля, каждую из которых составляют кавалер и две дамы. Вариантов «сочетаний», не в пример «четной» «Теме с вариациями», бесконечное множество. Но вот что примечательно: калейдоскопическая сюита вариаций (около 20 номеров) организована по логике Grand pas с соответствующими разделами формы — антре, адажио, вариации, кода. Центр балета и его композиционное «ядро» — Pas de deux солирующей пары, участвующей также в развернутом общем Entree и общей коде. Баланчин нашел место и для фуэте балерины и для турдефорсов ее кавалера, но и остальным участникам «Вариаций» есть, где блеснуть мастерством.

Кордебалет получил, помимо вариаций, красивое адажио. Закономерно для хореографа и объединение всех танцовщиков — без различия в «чине» — в мощном унисоне финала. И все же Баланчин в данном случае не забывает о порядке, присущем Grand pas, хотя не упускает случая и пошутить на этот счет. Место для юмористической интермедии найдено безошибочно — после Pas de deux. Исполнители поочередно выходят на сцену и застывают в странноватых позах: что-то вроде партерного арабеска с головой, опущенной на согнутую в локте руку, словно, притомившись в ожидании своих танцев, они задремали на ходу как солдаты на долгом марше. И тут одна шустрая танцовка, оценив ситуацию, выбегает на авансцену, торопливо проделывает без музыки несколько па на пуантах, но, потерпев фиаско, сконфуженно возвращается на место. Что хочет этим сказать Баланчин? Что танцевать в балете дано не всякому? Скорей всего, именно это, но тогда и его верность балетным канонам не должна показаться причудой.

Не прибегая к декларациям, Баланчин признается в верности Петипа — конструктору хореографических форм. Но тут же демонстрирует и собственное понимание того, как надобно распоряжаться с завещанными дарами. Как, может быть, никто другой из его современников, Баланчин распознал метод Петипа и, опираясь на него, смело двинулся дальше по пути, проложенному «Шопенианой» М. Фокина и танцсимфонией «Величие мироздания» Ф. Лопухова. Путь этот пролегал в царстве гармоний и ритмов. Здесь устанавливала порядок Музыка: диктовала законы, пробуждая фантазию хореографа, способного ее услышать. Баланчин оказался «законопослушным», чутким и благодарным подданным этого волшебного королевства, и его тайны открылись балетмейстеру. Любовный союз хореографа с музыкой подарил миру шедевры балетной сцены. По значимости они равновелики шедеврам Петипа, однако общее в них — разве что классический танец, да и то у Баланчина несколько иной, чем у предшественника. Главное же отличие в том, чему служит, что выражает танец.

Баланчин любил утверждать самодостаточность своих танцевальных композиций. Среди его обширнейшего наследия таковых немало. Однако вершинами творчества признаны те произведения, в которых хореограф ведет диалог

с музыкой свободно, не связывая себя никакими обязательствами. Взаимоотношения с музыкой могут складываться различным образом, но в любом случае Баланчин прислушивается лишь к собственному внутреннему голосу, собственной интуиции. И есть в числе его шедевров уникальное сочинение, посвященное музыке и только ей. Это «Концерто-барокко» на музыку И.-С. Баха (Концерт для двух скрипок и струнного оркестра — ре минор). Музыка является здесь темой и главным героем балета. Мысль о ней — о ее сути и форме — воплощена с таким поразительным мастерством, что самое главное воспринимается непосредственно даже неискушенным в композиционных тонкостях зрителем. Однако, всмотревшись профессиональным взглядом, можно обнаружить несколько смысловых уровней, открывающих всю глубину концепции и совершенство художественного решения.

Первый и самый очевидный уровень — полифонический строй хореографии, заявленный с самого начала благодаря точно найденному составу исполнителей и искусной разработке танца. Восемь танцовщиц кордебалета, разделяясь то на двойки, то на четверки, обмениваются «репликами», нередко завершая дружеские беседы унисонной концовкой. Эффекты танцевальной полифонии усиливают две протагонистки, как эхо «перекликающиеся» друг с другом. Плотная танцевальная материя кажется точным отражением музыки — ее пластическим дубликатом, но на самом деле это не так. Танец, сосуществуя с музыкой по принципу контрапункта, обладает собственным ритмическим рисунком и собственной «фактурой», которые балетмейстер накладывает на музыку, достигая впечатления насыщенного «скрипичного» звучания при камерном составе исполнителей. Общее настроение первой части (*Vivace*) мажорно, а навеваемая ею ассоциация — коллективное действие, совершаемое дружно и уверенно. Во второй части (*Largo, ma non troppo*) все изменяется. Скрипки выпевают нежно-ласковую мелодию и, вторая ей, на сцене возникает дуэтное адажио одной из солисток с неожиданно появившимся партнером. Кордебалет утрачивает прежнюю активность и самостоятельность, превращаясь в сочувственный аккомпанемент центральной паре. Вторая солистка, незаметно исчезнувшая в начале второй части, возвращается, но встретившись с первой, быстро покидает сцену. Дуэт первой солистки с танцовщиком возобновляется, достигая кульминации в томительно-протяжных взлетах балерины на руках у кавалера. Так в абстрагированной композиции проступает намеченный пунктиром сюжет, получая продолжение в заключительной третьей части (*Vivace*).

Как и в первой части, на сцене снова кордебалет, к которому вскоре присоединяются солистки, но былого согласия уже нет. Музыка окрашивается в тревожно взволнованные тона, а в быстро сменяющихся рисунках и перемещениях кордебалета то и дело слышатся требовательные, даже повелительные нотки. В чем же причина беспокойства? В отношениях солисток. Их диалог напоминает спор, даже ссору. Та, что блаженствовала и томилась в адажио с кавалером, пытается восстановить мир и вступить в диалог, но вторая упорно отказывается, укоряя за «измену». Кордебалет стремится повлиять на них, призвать к согласию. Выстроившись фронтально позади протагонисток, танцовщицы передвигаются

по сцене акцентированными скачками на пуантах, уплотняя настойчивый музыкальный ритм резкими взмахами рук. И перелом наступает.

Обиженная солистка берет реванш: первый и единственный раз она танцует соло — пролетает по диагонали большими жете вдоль склонивших корпус до пола артисток кордебалета, после чего начинает «оттаивать». Вняв наконец увещаниям подруг, протагонистки, как прежде, вторят друг другу согласными репликами. Но вновь раздается призыв кордебалета (музыкально-хореографическая реприза аккордов — скачков на пуантах), и обе солистки включаются в общее движение, все чаще растворяясь в хоре подруг вплоть до финального аккорда. Заключительный раздел третьей части — ее высшая точка — оказывается генеральной кульминацией всего балета. Ритмичные па всех участников подобны оркестровому тутти с двумя форте. Танец заряжен деятельной энергией, как бы рвущейся из оков ритма, но на финальном ритенуто умиротворенно стихающей.

Обнаруженный нами «сюжет» или, точнее, подводное действие поддержано еще одним — самым общим «планом», формирующим драматургическую структуру балета. Первую и третью части сближает принцип симметрии, положенный в основу построения танцевальной формы. Вторая контрастно противостоит им асимметричностью пространственных решений. Контраст усилен и характером танцевальных па: в крайних частях преобладают по-разному акцентированные движения на пуантах — четкие, короткие, динамичные. В средней части танцовщицы передвигаются простыми шагами, взявшись за руки, образуя фигуры хорова, или пребывают в статике. Конструктивная логика балета ясна: деятельному ритму и строгой гармонии первой части противостоит лирический «беспорядок» второй, преодолеваемый в третьей. Но при всем различии частей они оказываются связанными между собой множеством тонких, но прочнейших нитей — хореографическими мотивами. Знакомые движения и их сочетания, меняясь ритмически и интонационно, возникая в новом контексте, являют процесс вечного обновления и развития и, вместе с тем, устанавливают строгую закономерность этого процесса, вносят необходимый порядок в прихотливую игру форм.

Баланчин мыслит танцем как музыкант, его метод симфоничен, постижение музыки глубоко лично, и в Бахе он услышал свое. Каждая фраза, каждый раздел «Кончерто-барокко» излучают радость причастности к чуду — явлению Красоты. Но это не все. С профессиональным достоинством хореограф-музыканта Баланчин проникает «внутри» музыки, чтобы вывести «ее закон, ее начала». Он переносит на плоскость сцены и делает зримой мысль композитора о Гармонии, рождающейся из строгой упорядоченности формы. Служение Гармонии для Баланчина сравнимо с нравственным императивом, которому должны подчиниться и своеволие чувств и прихоти фантазии. Так Баланчин слышит Баха, соединяя безостановочный ритм жизни с покоем созерцания.