А. Янкаускас, А. В. Константинова

ДВЕ «ЭГЛЕ». БАЛЕТ-СКАЗКА В. ГРИВИЦКАСА НА СЦЕНЕ И НА ЭКРАНЕ

В наследии древней литовской мифологии есть два «главных» сюжета, и оба они получили воплощение на балетной сцене.

Первый литовский балет-сказку «Юрате и Каститис»¹ поставил в 1933 г. на сцене каунасского Государственного театра русский балетмейстер Николай Зверев². Отметим, что подъем национального сознания в Литве первой половины XX в. еще не был обеспечен ни опытом культурного строительства, ни тем объемом научных знаний, приобрести которые появилась возможность лишь во второй половине века. Сценическая судьба литовского народного танца также находилась к началу 1930-х гг. на самом начальном этапе — еще не обеспеченная ни полноценными научно-историческими изысканиями, ни государственной образовательной программой. Балет Литвы был чрезвычайно молод³, а культурные и общественные деятели республики предлагали самые радикальные методы реформирования национального музыкального театра. Композитор К. Банайтис, например, высказал смелую мысль о том, что «у литовцев в принципе нет собственных танцев, поэтому балет, “спутник роскошной жизни всех императоров, царей, кайзеров, султанов и вообще всех избалованных деспотов”, ничего не может дать нашему народу, а удовлетворяет разве что только “высокомерные, дерзкие [национальные] меньшинства, которые не знают и не любят литовский язык”» [2, psl. 4]⁴. И, несмотря на разумные доводы («Разве виноваты русские, что их балетная школа считается лучшей в мире?») некоторых видных и вполне патриотично настроенных деятелей литовской культуры (Балиса Сруоги⁵ и Винцаса Креве⁶), у такой позиции находилось

¹ Три одноактных балета в постановке Зверева: «Юрате и Каститис» (комп. Ю. Груодис), «Сватовство» (комп. Б. Дварюнас), «В вихре танца» (комп. В. Бацявичюс) демонстрировали разнообразие балетных жанров начала XX в. в национальном преломлении. Они положили начало систематической разработке фольклорного материала в профессиональном балете Литвы. «Литовский триптих» вызвал вполне обширную рефлексию, получил широкий спектр противоречивых оценок.

² Зверев Н. М. (1888–1965) — русский артист балета, хореограф. В 1912–1926 гг. — танцовщик Русского балета Дягилева. В 1931–1935 гг. — балетмейстер и танцовщик в Каунасе. С 1936 по 1945 гг. работал в «Балле де ля рюс Монте-Карло». Затем сотрудничал с Театром Елисейских полей, преподавал на хореографических курсах Русской консерватории и в собственной балетной школе (Париж), в Лозаннской студии балета Б. Князева.

³ Премьера первого литовского балетного спектакля («Коппелия» Л. Делиба в постановке того же Н. Зверева) состоялась в 1925 г. См. подробнее: [1].

⁴ Здесь и далее перевод с литовского А. Янкаускаса.

⁵ Сруога Б. (1896–1947) — литовский прозаик, литературный критик, литературовед, театровед, публицист, переводчик.

⁶ Креве (Мицкявичюс) В. (1882–1954) — литовский писатель, поэт, драматург, публицист, переводчик. Классик литовской литературы.

немало сторонников, считавших, что «балет для Литвы — слишком большая и ненужная роскошь, поэтому выделенные на него деньги можно использовать более рационально, например, поддержать общество музыкантов, играющих на канклес или “содержать десяток приличных печатных изданий”, которые “не рассеиваются, как хорошо исполненный балериной танец”» [3, psl. 1127]. Забегая вперед, отметим, что уже в 1935 г., после того, как публика и пресса Монте-Карло и Лондона преимущественно высоко оценили привезенные из Литвы балетные спектакли, те же литовские издания «называли балет одной из крупнейших побед национальной культуры» [4, psl. 125], а созданному на фоне упомянутой острой полемики балету «Юрате и Каститис» была суждена долгая сценическая жизнь.

Музыку к нему написал литовский композитор Юозас Груодис (в 1915–1916-е гг. он обучался в Московской консерватории, в 1924-м — закончил Лейпцигскую консерваторию, впоследствии стал Заслуженным деятелем искусств Литовской ССР) [5, с. 39–44]. В основу музыкальной партитуры балета Груодис «положил элементы народного искусства, народные интонации, но одновременно применил сложный гармонический язык, который уже наблюдался в его симфонических поэмах: гармонию больших терцин и кварт, септаккорды побочных ступеней» [5, с. 44]. В отзывах очевидцев премьеры, как и в исследованиях историков литовского балета, отмечается глубоко национальная атмосфера партитуры [6, с. 34], соединившей в себе элементы фольклора и современного симфонизма [7, psl. 77].

Создавая хореографию балета-сказки о любви литовского рыбака и морской царевны, Зверев явно следовал традиции русского романтизма прочтения мифологического материала в жанре высокой трагедии, где сам миф выводится в поле общечеловеческих символов, теряющих принципиально этническую окраску. Соответственно, и танец, выражающий чувства героев, строился по принципу комбинирования одного-двух стилизованных национальных движений с преобладающими классическими па. Наиболее ярко народное начало проявилось в массовых сценах балета, когда действие происходило в приближенных к реальным, «земных» обстоятельствах. Тем не менее, именно адажио Юрате и Каститиса было безоговорочно признано украшением спектакля и достижением национального искусства. В дальнейшем этот любовный дуэт неизменно входил в концертные программы солистов литовского балета. Балет с неизменным успехом был показан в республиках СССР, Польше, Болгарии, Франции и др. странах, многократно возобновлялся [8, с. 610].

Совершенно иным был культурный и социально-экономический контекст создания балета «Эгле, королева ужей», увидевшего свет рампы в 1960 г. Одной из важнейших черт этого контекста становилась смена эстетической эпохи и формирование нового типа театральной условности (с его свободой от норм бытовой достоверности, концептуально новой ролью сценографа в организации сценического пространства, и «принципом наведения мостов от быта к символу» [9, с. 104]). Помимо ошутимого изменения общественной атмосферы еще в конце 1950-х, влияние на художественный язык оказывала и научно-техническая революция, которая ко второй половине XX в. «решительно изменила не только средства коммуникации и взаимо-

отношения людей в процессе производства, но сказались и на всех других сферах человеческой деятельности. <... > Усложнившийся мир человеческих отношений в век НТР не мог не повлиять на изменение структуры искусства. Казалось необходимым вывести взамен простой, “арифметической” более сложную, “алгебраическую” формулу восприятия действительности. Вот почему театр — следом за живописью и музыкой — двинулся на поиски условного языка искусства» [9, с. 107].

В советской Прибалтике, на фоне очевидно про-европейски направленной эстетической мысли, «эта тенденция оказалась помноженной на гуманистический подъем 1960-х, ренессанс прибалтийского национального самосознания» [10, с. 55]. По словам Гедрюса Мацкявичюса⁷, к началу 1960-х наступило время, когда «в поэзии, и в живописи, и в театре — всюду в Литве было масштабно, было общечеловечно» [11, с. 5], когда Ленинской премии был удостоен сборник стихов Эдуардаса Межелайтиса «Человек» (1961), где «основной темой ... стало выведение человека из рамок только социального понимания в контекст общечеловеческих проблем, становления человека как явления гуманистического масштаба» [11, с. 5]. Серьезный концептуальный перелом, который ознаменовала таллиннская выставка прибалтийской живописи, состоявшаяся в 1959 г., происходил и в литовском изобразительном искусстве. От «внешней торжественности, показной грандиозности» или суховатой «тенденции бытового репортажа» [12, с. 239], которые были характерны для послевоенного периода, художники обратились к декоративности и идейно-художественному обобщению. Именно в этот период литовский художник «начал смотреть на жизнь не только глазами живописца, но и философа, поэта» [12, с. 239]. Актуальным вновь становится вопрос живописной формы, и его пытаются решать в контексте творчества М. К. Чюрлениса, «чи картины — не творческое отображение реального мира, а скорее поэтическая парафраза этого мира» [12, с. 239]. Тогда же «особенный расцвет переживали в Литве и традиционные ремесла, не только подпитывая от национальных корней профессиональное искусство, но и отчасти смыкаясь с ним» [13, с. 56]⁸.

Активно развивалась литовская этнография⁹. Наследие народной хореографии Литвы вполне планомерно рассматривалось в научно-популярных изданиях, посвященных истории и методике преподавания национального танца¹⁰. Серьезнейшая творческая и педагогическая работа осуществлялась в Государственном народном ансамбле песни и танца Литовской ССР (известном широкой публике под названием «Lietuva»)¹¹. Обширная гастрольная деятельность ансамбля неизменно

⁷ Мацкявичюс Г. (1945–2008) — актер-мим, театральный режиссер, педагог.

⁸ В начале 1970-х было организовано Общество народного искусства Литовской ССР — единственная республиканская организация в СССР, объединившая около 2 тыс. народных мастеров и давшая им право на официальное признание и почет.

⁹ Например, в 1954 г. была защищена кандидатская диссертация и началась подготовка докторской диссертации виднейшего этнографа П. Дундулене, в сферу интересов которой входили семантические аспекты народной культуры.

¹⁰ Напр.: Лингис Ю., Славюнас З., Якилайтис В. Литовские народные танцы. Вильнюс. 1953.

¹¹ См. об этом: Valstybinis dainų ir šokių ansamblis «Lietuva» // URL: <http://ansamblis-lietuva.lt> (дата обращения: 28.02.2017).

сопровождалась триумфальным успехом как на родине, так и в Москве, Ленинграде, Латвии, Эстонии, Белоруссии, Украине, Молдавии, Армении, Грузии.

«Театр, в то же время, переживал процессы, которые в начале 1970-х позволят критикам заговорить о “литовском театральном чуде”: успешном и самобытном обновлении сценического языка и репертуара (наиболее значительные произведения европейской драматургии здесь появлялись оперативнее, чем в российских театрах, все более значительное место на афишах отдается современным литовским пьесам). Среди причин этих прогрессивных перемен называли, прежде всего, влияние авторской концепции, которую воплощал в Паневежисском драматическом театре Юозас Мильтинис» [13, с. 57].

Литовский балет в конце 1950-х подошел к порогу своей зрелости, обрел все необходимые для полноценного развития составляющие, а его спектакли вызывали заслуженный интерес у авторитетных рецензентов, признававших достоинства постановок классического и национального репертуара: «Искания театра заслуживают всяческой поддержки. < ... > Неоспоримо, что спектакли литовского балета самобытны, глубоко содержательны, пронизаны высокими идеями современности» [14, с. 3].

В 1953 г. начало работать хореографическое отделение при вильнюсской музыкальной школе (будущая Национальная школа искусств им. М.-К. Чюрлениса). И, несмотря на то, что литовский балет уже имел в своем составе целый ряд мэтров, чей опыт можно было передавать молодежи, продуктивное взаимодействие со старейшими школами Москвы и Ленинграда в 1960-е гг. продолжало играть ведущую роль в подготовке молодых кадров. Так, в 1959 г. в состав балетной труппы влились выпускники национального курса, закончившего обучение в Ленинградском хореографическом училище им. А. Я. Вагановой¹². Статус театра¹³, обязывающий к солидной афише, наполненной классическими названиями, также предполагал и адекватную техническую оснащенность танцовщиков. Балетная труппа Государственного театра оперы и балета Литовской ССР, с учетом всех проблем роста, оказалась уже вполне серьезно подготовленной для выполнения тех сложнейших задач, которые поставили перед ней спектакли современного репертуара [15, с. 3].

Как важнейший прогрессивный фактор нельзя не отметить появление у литовского балета собственных балетмейстеров, прошедших исполнительскую школу в Каунасе и обогативших ее обучением у мастеров русской школы. И, если хореограф Бронюс Келбаускас¹⁴ в своей деятельности опирался на опыт танцовщика, безусловный природный талант и чувство стиля, то его последователь и выпускник ГИТИСа Витаутас Гривицкас стал первым в истории литовского балета обладателем диплома высшей советской школы, унаследовавшей и развившей разработку старейших балетных школ России. Уже в первых спектаклях Гривицкаса¹⁵ мотивы

¹² См.: Выпускники. Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой // URL: <http://vaganovaacademy.ru/index.php?id=287> (дата обращения: 28.02.2017).

¹³ С 1954 г. — Государственный академический театр оперы и балета Литовской ССР.

¹⁴ Келбаускас Б. (1904–1975) — первый профессиональный литовский артист балета, хореограф. С 1938 г. — гл. балетмейстер Литовского театра оперы и балета.

¹⁵ «На берегу моря» (муз. Ю. Юзелюнаса, 1953), «Аудроне» (муз. Ю. Индры, 1957).

и новации из наследия соотечественников, искавших пути взаимодействия классической и народной хореографии, получили серьезное развитие.

Художественную программу, которую начал воплощать Гривицкас на посту главного балетмейстера вильнюсского театра оперы и балета, отличал системный подход. В частности, планомерное расширение опыта разработки национального репертуара выразилось в последовательном создании балетов «На берегу моря» (героическая хореодрама из жизни современной литовской рыбацкой деревни) и «Аудроне» (балет на исторический легендарный сюжет о борьбе с завоевателями-крестоносцами). Музыка того и другого содержала темы литовского музыкального фольклора, а значительную смысловую нагрузку несли массовые эпизоды, построенные на материале народных танцев (собранных хореографом в этнографических экспедициях) [16, с. 9]. Третью постановку, которая должна была пополнить национальный репертуар, Гривицкас задумал как балет-сказку, литературной основой для либретто стала знаменитая поэма Саломеи Нерис «Эгле, королева ужей» (1940).

Замысел своего произведения балетмейстер вынашивал давно, очарованный мифологическим сюжетом, представлявшим чрезвычайно благодатный материал для хореографической интерпретации. Композитор и автор либретто Э. Бальсис¹⁶ «почти не изменил сказку, характеры ее персонажей и, что более важно, глубокий смысл повествования. Некоторые незначительные изменения были сделаны лишь для углубления образов Жильвинаса и Эгле» [17, psl. 56].

Бальсис — представитель «первого ряда» литовской композиторской школы. Его симфонические произведения, струнные квартеты, музыка к ряду литовских кинофильмов¹⁷ и песни признаны ценнейшим вкладом в наследие национальной музыкальной культуры. Творчество Бальсиса с раннего периода отличали внимание к проблеме развития музыкальной драматургии, мелодический дар, умение продуктивно работать с мотивами песенного фольклора [5, с. 61–64]. Балет «Эгле, королева ужей» стал первым сценическим произведением композитора. В нем ярко проявилась способность Бальсиса, отказавшегося от «номерной» системы построения партитуры, к созданию продуманной музыкально-драматургической линии. «Развивая классические и советские музыкальные традиции, композитор пошел по пути симфонизации балета, что способствовало достижению большой целостности. < ... > Как в других своих произведениях, Бальсис творчески использует здесь народные напевы, вводя их и в музыкальную характеристику Эгле, и в тему о родном крае, и в групповые танцы. Свежий, изысканный гармонический язык,

¹⁶ Бальсис Эдуардас (1919–1984) — литовский композитор, педагог, общественный деятель, Народный артист СССР. Родился в г. Николаев (Украина). В 1950 г. закончил Государственную консерваторию Литовской ССР по классу теории композиции; занимался в аспирантуре при Ленинградской государственной консерватории. Руководил классом композиции, преподавал и заведовал кафедрой композиции в Государственной Консерватории Литовской ССР.

¹⁷ «Адомас хочет стать человеком» (реж. В. Жалакявичюс; 1959), «Мост» (реж. Б. Шрайбер; 1956), «Голубой горизонт» (реж. В. Микалаускас; 1957) «Живые герои» (реж. В. Жалакявичюс, А. Жебрюнас, М. Гедрис, Б. Браткаускас; 1959).

ритмическая пышность, исключительно красочный оркестр — все это подчинено одному главному замыслу» [5, с. 63]. Музыка последовательно выявляет драматическое содержание сюжета, «аллегорическая нарядность и театральная приподнятость ее помогают глубже понять мудрость прекрасной сказки» [18, с. 3].

Гривицкас определял жанр балета как «романтическую поэму», причем считал своей задачей поставить его так, чтобы, «несмотря на смерть героев, спектакль звучал оптимистично» [19, psl. 199]. Балетмейстер видел Жильвинаса как трагического героя, превращенного ведьмой в ужа — повелителя моря, не способного отказать полностью от мира людей, фантастического персонажа, мечтающего о человеческом счастье, которое оборачивается трагедией. Крестьянская девушка Эгле, которую уж-Жильвинас обманом вынуждает к замужеству, увидев вместо змея прекрасного юношу, разделяет его чувства, становится матерью его детей и долго наслаждается богатой и безмятежной жизнью в подводном царстве. Затоковав однажды по родной земле, Эгле с помощью Ведьмы (задумавшей разрушить обретенное Жильвинасом счастье) выполняет все невозможные задания, которые дает ей муж, чтобы отправиться в гости к родным. Радуясь встрече, она не замечает, что пока вся деревня празднует, ее братья угрозами и пытками выведывают у детей заветное имя отца. Маленькая дочь, не выдержав мук, называет имя. Вызвав Жильвинаса из моря, братья Эгле убивают его. Вернувшись на берег Эгле, увидев кровавую пену на волнах, понимает, что стала вдовой. В горе она проклинает детей, превращая их в деревья¹⁸, и сама становится елью¹⁹ — символом вечной печали и верности.

Сюжет поэмы С. Нерис, долго имевшей репутацию «детского» произведения, (вероятно потому, что многократно издавалась «для младшего школьного возраста») и балетное либретто, конечно же, имеют ряд различий. Так, например, в балете присутствует сцена убийства Жильвинаса, которая остается «за кадром» в поэме. Обобщенно-символически трактуются конфликтные взаимоотношения мира людей (образ огня) и морских обитателей, которыми правит Жильвинас (образы воды). Любовь главных героев чудесным образом преодолевает на время неразрешимое противоборство стихий, но недаром кульминационным становится эпизод, связанный с обрядами Иванова дня (когда разжигаемые на берегу костры отражаются в воде, и девушки пускают по волнам дары земли — венки из свежих цветов). В ту ночь, когда, казалось бы, стихии должны примириться и вступить в магический союз, братья Эгле с факелами в руках совершают предательство и убийство, а сестра — плоть от плоти земного мира — отрекается от людей, навсегда уходит вместе с детьми в чистый мир несбывшейся мечты.

Гривицкас создавал свой балет как принципиально экспериментальную постановку, причем работа над «Эгле» велась в самые сжатые сроки²⁰: «Массовых репе-

¹⁸ Имена детей Эгле: Ažuolas (Дуб — лит.), Beržas (Береза — лит.), Drebulė (Осина — лит.).

¹⁹ Egle (Ель — лит.).

²⁰ В дневниках Гривицкаса первое упоминание о замысле балета относится к январю 1960 г. Премьера состоялась 14 мая, а уже в записи от 15 декабря упоминается о гастрольном представлении в Москве (см.: Grivickienė A. Vitautas Grivickas baletmeisterio užrašai. Vilnius., 2005. Psl. 198, 249).

тиций — 17, сольных — 28. Один номер приходится подготовить в течение одного дня — слишком мало!!!» [19, psl. 199]. Дневниковые записи свидетельствуют и о том, что Гривицкас, принимаясь за постановку сказки (жанр, который литовскому балету, не обращавшемуся к национальной сказке со времени постановки «Юрате и Каститис» в 1933 г., приходилось открывать для себя почти заново), планировал поиск новых форм, в которых должны были отразиться и веяния современной хореографии, и актуальные приметы театральной условности: «Во первых — танец, надо избежать пантомимы. Легкость рук, принцип трико для создания костюмов. Лаконичность декораций» [19, psl. 199]. Сценографию, созданную Ю. Янкусом, действительно отличала большая степень условности, еще не вполне привычная для балетной сцены: земные пейзажи и подводный мир представляли как максимально стилизованные, почти орнаментально организованные композиции [17, psl. 58]. Условным было и решение костюмов (стилизованные одежды морских обитателей, выдержанные в серо-синем колорите с серебром — намек на этнические мотивы в костюмах персонажей-людей).

Не ограничиваясь чисто хореографическими средствами выразительности, В. Гривицкас выступил и как режиссер, введя в балет ряд эпизодов, «где актерская игра сочеталась с танцевальными элементами» [20, psl. 154] (наиболее удачны картины сватовства ужей и деревенского праздника на Иванов день с жемайтскими трубами и факелами). А. Рузгайте отмечает впечатляющий драматизм «хореографических монологов», точно отражающих характеры героев; печальный лиризм дуэтов; безусловно, эффектные фантазийные образы персонажей подводного мира, «напоминающие о тех старых балетах, где зрители только из программки могли узнать, кого представляют танцоры» [17, psl. 57]. В то же время, «В. Гривицкасу удалось придать классическим композициям национальное своеобразие, создать интересные характерные пляски» [18, с. 3].

Первой Эгле стала Геновайте Сабаляускайте²¹ — балерина, уже станцевавшая множество главных партий (и в классических балетах, и в спектаклях национального репертуара). Ее сценическая индивидуальность включала «не только опыт со времен школы А. Вагановой, сценический образ, темпераментный актерский талант. Она — одна из немногих балерин, одаренных уникальным даром природы — женственностью, способностью во всех ролях оставаться прежде всего — женщиной. Женская очаровательность присуща всем ролям Г. Сабаляускайте — лирическим и драматическим, героическим и комическим» [21, psl. 41]. Роль заглавной героини балета-сказки (чье имя задает ассоциацию с величавым, сильным прекрасным в своей печали деревом), предполагавшая «поэтическое раскрытие всех этапов жизни женщины» [19, psl. 198], вероятно, требовала именно такой внешней

²¹ Сабаляускайте Г. (род. 1923) — литовская балерина, хореограф, педагог. Народная артистка СССР (1964). В 1934–1938 гг. училась в балетной студии при каунасском Государственном театре. В 1942 г. стажировалась в Ленинградском хореографическом училище по классу А. Я. Вагановой; посещала уроки Г. Улановой в Ленинградском ГАТОБ им. С. М. Кирова. С 1965 по 1968 гг. — главный балетмейстер Государственного театра оперы и балета Литовской ССР. С 1978 г. живет в Германии.

и эмоциональной фактуры исполнительницы, наиболее ярко проявившей в характере своей Эгле черты жены и матери. Близкая трактовка роли была создана Т. Свентицкайте; подчеркнутый лиризм и сердечность отличали исполнение Г. Жвикайте.

Образ Жильвинаса в премьерных спектаклях воплощали Х. Кунавичюс, Ч. Жебраускас и Р. Миндерис²², привнесившие в исполнение индивидуальные черты. А. Рузгайте отмечает, что первые два танцовщика уделили основное внимание драматическому началу героя и его стихийной природе; Миндерис, очевидным образом, был сконцентрирован на пластической характеристике персонажа, отражавшей его «змеиные» черты в мягкой линии танца [17, psl. 58]. Среди прочих исполнителей рецензенты неизменно отмечают Л. Ашкеловичюте создавшую по-детски грациозный, драматически наполненный образ дочери Эгле [20, psl. 154].

Балет, созданный по одной из двух любимейших литовцами народных сказок (некогда уже воплощенной в оперном театре)²³, заслуживший любовь зрителя, неизменный гастрольный успех, многократно (в 1969, 1975, 1990-х гг.) возобновлявшийся, получил не слишком обширную, вполне критически настроенную прессу [22, psl. 4]. Тем не менее, сегодня мы можем получить о нем подробное представление, благодаря экранизации, осуществленной на Литовской киностудии в 1965 г.

Главное в творческом поиске литовской кинематографии середины 1960-х — «тесные связи с национальной культурой и характером своего народа. Причем поиски “национальной специфики” не ограничивались лишь внешними приметами. Наряду с точной фактурой изображения центром внимания литовских кинематографистов стал человек, его неповторимая — в том числе и национальная — индивидуальность, его место в жизни, в истории» [23, с. 33]. Наиболее ярко проявились эти черты в прославленной картине В. Жалакявичюса «Никто не хотел умирать», вышедшей на экраны одновременно с фильмом-балетом «Эгле, королева ужей» в 1965 г.

25 августа 1964 г. Гривицкас отмечает в своем дневнике: «Появилась возможность экранизировать “Эгле, королеву ужей”», а уже 16 октября пишет о том, что утверждена смета фильма и план работы [19, psl. 256]. Необходимо подчеркнуть: речь шла не просто о съемках спектакля, а о создании оригинального произведения киноискусства (первого цветного широкоэкранный, и до сего дня единственный, литовского фильма-балета), которому сценический вариант послужил основой. Причем, для балетмейстера это был первый опыт работы с кино, а для А. Моцкуса (опытного оператора), возглавившего творческий коллектив, картина стала режиссерским дебютом. «Соавтор сценария “Ель — королева ужей” композитор Э. Бальсис был одним из самых опытных и наиболее активных помощников литовских кинематографистов. < ... > Приспосабливаясь в экранному времени, композитор Э. Бальсис заново переписал всю музыку балета. Уплотненная партитура стала более динамичной, крепко связала темы Земли — Ели — Жильвина-

²² Миндерис Раймондас (1941) — литовский танцовщик, педагог, Заслуженный артист Литовской ССР (1970). Выпускник ЛХУ им. А. Я. Вагановой (1959). в 1976–1993 гг. — художественный руководитель балетной труппы театра.

²³ Произведение, созданное выпускником Санкт-Петербургской консерватории, литовским композитором М. Петраускасом в 1918 г. было поставлено автором в США.

са. И там, где постановщики остались верны музыкальным образам и попытались их выразить кинематографическими средствами, они достигли хороших результатов» [23, с. 39].

Очевидно, что для авторов фильма вполне принципиальной задачей стало сохранение сказочного, фантастического характера балета наряду с его глубоко национальным духом. Причем, реализовать эту задачу они стремились в рамках символически-условного языка (и поэтому отказались от натуральных съемок), используя возможности кинематографа, расширяющие выразительный арсенал балетного театра. Так, лаконичный визуальный ряд дополнили репродукциями картин М. К. Чюрлениса, сменявшими друг друга во время увертюры. Эффектным олицетворением волшебной морской стихии послужили кадры, в которых причудливо клубились растворенные в прозрачной воде жидкие краски; камера вполне активно (насколько это позволяет хореографическая партитура) работала с планами и ракурсами.

Состав исполнителей также не повторял сценический вариант. Принципиально важным стало назначение на заглавную роль Л. Ашкеловичюте — изящной, эмоционально подвижной²⁴. Этот выбор поначалу казался спорным, ведь, несмотря на очевидные достоинства молодой балерины («грациозная фигура, идеальная техника танца, легкие прыжки, виртуозные вращения» [24, рsl. 176]), мифологический образ Эгле привычно связывали с определенной долей монументального величия. Тем не менее, Ашкеловичюте удался тот эмоционально-драматический масштаб, который заставил зрителей поверить ее героине: сначала — девочке, почти Джульетте, затем — прекрасной любящей женщине и, наконец, — скорбящей вдове и матери в ошеломляюще трагическом финале.

Роль Жильвинаса в фильме исполнил Р. Миндерис. Дребулите станцевала Н. Топчевская. Ведьму — А. Рузгайте. Мать Эгле — М. Йовайшайте, отца — С. Даутаргас. Как позволяет нам сегодня увидеть фильм, в хореографическом рисунке балета большую роль играет выразительная пластика рук (как в образе ужа Жильвинаса, так и в партии Эгле). Характерное для русской балетной школы внимание к этому пластическому элементу хореограф перенес на национальную хореографическую основу для выражения эмоционального состояния и внешнего облика героев литовской сказки. В партии Жильвинаса-ужа хореограф использовал разнообразные приемы: перемещения по сцене в положении лежа с одной поджатой ногой; прыжки, поддержки. Нельзя не отметить продуманное сочетание оригинальных пластических движений с классическими балетными (как, например, в дуэтной сцене, где Жильвинас освобождается от заклятия и входит в классическое адажио уже «в человеческом облике»).

Как и спектакль, фильм-балет вызвал довольно полемическую реакцию рецензентов. Если, например, музыковед Я. Чюрлените высказала мнение, что в спектакле «хореография не раскрывает всего, что заложено в либретто и музыке» [22, рsl. 4], то кинокритики пеняли фильму на недостаток кинематографичности,

²⁴ Выпускница ЛХУ 1954 г. В спектакле она исполняла партию Дребулите, отданную фильму Н. Топчевской.

которой препятствовала «однообразная хореография». Сегодня можно предположить, что сама специфическая (в чем-то непреодолимо архаичная) конструкция балетного спектакля, хотя и адаптированная его авторами для экранной версии, могла восприниматься как «отсутствие более глубокого философского и более яркого эстетического осмысления драматургии сказки» [23, с. 39]. По мнению большинства рецензентов от кино, создателям экранной «Эгле» не удалось гармонично синтезировать сценические и кинематографические приемы, и результат оказался жанрово и стилистически эклектичным. Между тем, Л. Мотеюнайте оценивает картину как «поэтический, вдохновляющий киобалет, в котором выразительные хореографические средства гармонично сочетаются с богатым языком кино» [25, psl.4], но в то же время упрекает «Эгле» за отсутствие натуральных съемок, которые, по ее мнению, могли бы украсить «ненатуральный» визуальный ряд.

И все же балет-сказку Э. Бальсиса — В. Гривицкаса нельзя не признать произведением, вошедшим в фонд ценностей национальной культуры и ознаменовавшим собой этап зрелости балета Литвы, его готовность осваивать новые формы и способы взаимодействия с развивающимися медиа-технологиями. Не случайно следующий сказочный литовский сюжет — «Мельница Балтарагиса» по роману Казиса Боруты — в 1974–1979 гг. совершил путь в обратном направлении, с экрана на сцену (от фильма-мюзикла к балетному спектаклю).

ЛИТЕРАТУРА

1. Дунаева Н. Л. Русские артисты во главе литовского балета. 1920–1930-гг. (по материалам литовского архива М. В. Добужинского) // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 2008. № 2. С. 145–158.
2. *Banaitis K.* Ir vėl apie teatro personalą lietuviškumą // Lietuvos Aidas. 1932. № 79. balandis 20. Psl. 4.
3. *Strimaitis J.* Gerbiamas pone redaktoriau // Naujoji Romuva. 1932. № 51/52. Psl. 1127.
4. *Sakalavičiūtė K.* Balys Sruoga ir Levas Karsavinas: dramaturgo ir filosofo dialogai // Literatura. 2010. № 52 (2). Psl. 113–125.
5. *Гаудримас Ю. К.* Музыкальная культура Советской Литвы. 1940–1960: очерк. Л.: Сов. композитор, 1961. С. 39–44.
6. *Калвайтис Р.* В поисках гармонии // Советский Балет. 1982. № 4. С. 34.
7. *Žiuraitytė A.* Ar tikrai lietuviškam baletui septyniadešimt? // Ne vien apie baletą. Recenzijų straipsnių rinkinys / red. A. Gapsevičienė. Vilnius: Krantai. Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2009. Psl. 76–79.
8. *Мотеюнайте Л. И.* «Юрате и Каститис» // Балет: энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. М.: Советская энциклопедия, 1981. С. 610.
9. *Строева М.* Смена режиссерских форм // Театральные страницы: сб. статей / ред.-сост. Ю. С. Рыбаков и М. Д. Седых. М.: Искусство, 1979. С. 83–125.
10. *Константинова А. В.* От человека к человеку. Модрис Тенисон и пять лет Каунасской студии пантомимы // Театрон. 2013. № 1 (11). С. 53–71.
11. *Прохоров А.* [Неопubl. статья] [маш. копия] // Личный архив Е. В. Марковой. [53 с.].
12. *Савицкас А.* Некоторые особенности стилистики литовской живописи / Искусство Прибалтики. Статьи и исследования: сб. статей. Таллин: Кунст, 1981. С. 234–250.
13. *Константинова А. В.* Феномен пластической драмы в творчестве Г. Мацквичюса: дис. ... канд. искусствоведения. СПб.: СПГАТИ, 2013. 394 с.

14. Головащенко Ю. Театр способный дерзать. О литовских национальных балетах // Вечерний Ленинград. 1958. № 191. 15 авг. С. 3.
15. Головащенко Ю. Классические балеты на Литовской сцене // Советская культура. 1956. № 136. 17 нояб. С. 3.
16. Гривицкас В. В. Искусство танца: автореферат дис. ... канд. искусствоведения. М.: ГИТИС им. А. В. Луначарского. 1967. 17 с.
17. Ruzgaitė A. Lietuvių liaudies pasakų baleto scenoje // Lietuviško baleto kelias. Vilnius: Mintis, 1964. Psl. 56–58.
18. Эльяш Н. Вдохновенное искусство // Труд. 1964. № 5. 5 янв. С. 3.
19. Grivickienė A. Vitautas Grivickas baletmeisterio užrašai. Vilnius: «Tyto alba», 2005. 460 psl.
20. Šabasevičius H. Eglė Žalčiu karalienė: Jūratė // Šokių išsakytas gyvenimas /red. Balkevyčienė. Vilnius: Krantai, 2004. Psl. 154–159.
21. Dautartas Ž. Prasminga kūrybos auka // Krantai. 1995. № 10–12. Psl. 41.
22. Giurlionyte J. Nauja senos pasakos jaunyste // Literatura ir menos. 1960. birželis 15. № 18. С. 4.
23. Мальцене М. М. Кино Советской Литвы. Л.: Искусство, 1980. С. 33–39.
24. Grivickas V. Baleto menas. Vilnius: Atkula, 2001. 100 psl.
25. Motiejūnaitė L. Ekranas seka pasaką // Literatūra ir menos. 1966. kovas 26. Psl. 4.