

Балет «Вітаўт»: ВіТаміны перамогі ці поўны АЎТ?



Надзея БУНЦЭВІЧ,
музыказнавец

На адкрыццё сезона – беларуская прэм’ера. Пад такім негалосным дэвізам вось ужо другі год запар працуе Нацыянальны акадэмічны Вялікі тэатр оперы і балета Рэспублікі Беларусь. Мінулы сезон пачаўся операй Дзмітрыя Смольскага «Свая легенда» паводле аднайменнай аповесці Уладзіміра Караткевіча. Сёлетні – балетам «Вітаўт» Вячаслава Кузняцова. Але хоць Аляксей Дудараў і выступіў адным з лібрэтыстаў, сказаць, што балет створаны паводле яго п’есы «Князь Вітаўт», немагчыма. Інтрыга? Яшчэ якая! І далёка не адзіная. Самы час – разабрацца ва ўсім падрабязна. Тым больш, што водгукі на прэм’еру аказаліся далёка не адназначнымі.

Віцязь балета – кампазітар?

Што ў «Вітаўце» не выклікае ніякага сумневу, дык гэта музыка. Яна папраўдзе тэатральная, яркая, відовішчная, надзвычай пластычная. Дырыжор Вячаслаў Воліч, вядомы зацікаўленым стаўленнем да беларускай нацыянальнай спадчыны ўсіх часоў, вельмі ўважліва і чуйна выявіў у партытуры яе асноўную якасць – стылёвую і формаўтваральную еднасць, падхопленую аркестрантамі, якія іграюць з вялікай любоўю і дбайнасцю: бачна, што музыка ім падабаецца. Можна толькі здзіўляцца, як кампазітар, працуючы не па ўласным выбары, а па замове тэатра, ды яшчэ ў вельмі сціплай тэрміны, здолеў напісаць такую выбітную партытуру. Але ў гэтым, мабыць, і выяўляецца сапраўдны прафесіяналізм. Тым больш што «Вітаўт» – далёка не першы ба-

лет Вячаслава Кузняцова. І не першы зварот кампазітара да беларускай даўніны.

Вітаўт як адзін з самых вядомых уладароў і палітычных дзеячаў Вялікага Княства Літоўскага ўзнік ужо ў «Спевах даўнейшых ліцвінаў» для мужчынскага хору і ўдарных В. Кузняцова, створаных на словы Яна Чачота. Падобная тэма закраналася кампазітарам у «Сярэднявечнай музыцы» для струнных і ўдарных.

Што ж да балетаў В. Кузняцова, дык спачатку ён напісаў «12 крэслаў» паводле аднайменнага рамана І. Льфа і Я. Пятрова. Менавіта па замове сэрца. Яшчэ ў той час, як вучыўся ў Беларускай дзяржаўнай кансерваторыі ў класе Яўгена Глебава – прызнаванага балетнага кампазітара, спектаклі якога «Мара», «Альпійская балада» сталіся падзеямі для нашага Вялікага тэатра яшчэ ў 1960–1970-я гады, а «Маленькі прынц» ставіўся ў Маскве і Хельсінкі. «Ціль Уленшпігель», перажыўшы некалькі рэдакцый у нас і замежжы, ідзе ў тэатры і дагэтуль – у пастаноўцы Валянціна Елізар’ева. Так што, як кажуць, было ў каго вучыцца. Але ж колькі ў тых «12 крэслах» кузняцоўскага! Вось тады, здаецца, сфарміравалася асабліва «відовішчная» пластычнасць балетнай творчасці В. Кузняцова, калі любая тэма адразу «вымаляўвае» персанаж, час і месца дзеяння, сцэнічную сітуацыю і да т.п. Традыцый Я. Глебава прасочваліся хіба ў некаторых прыёмах аркестроўкі, у схільнасці да тэмбравых характарыстык, што і ў самога майстра ішлі ад Д. Шастаковіча. Дарэчы, натхніў В. Кузняцова на «12 крэслаў»

ПРА АЎТАРА

БУНЦЭВІЧ Надзея Яўгенаўна.

Нарадзілася ў Мінску. У 1980 годзе скончыла сярэднюю спецыяльную музычную школу пры Беларускай дзяржаўнай кансерваторыі (цяпер – Рэспубліканская гімназія-каледж пры Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі), у 1985 годзе – Беларускаю дзяржаўную кансерваторыю імя А. Луначарскага па спецыяльнасці «Музыказнаўства», у 1996 годзе – аспірантуру пры ёй па спецыяльнасці «Эстэтыка».

З 1985 па 1986 год працавала канцэртмайстрам у Рэспубліканскім Палацы піянераў і школьнікаў. У 1986–1999 гадах – кансультант па творчых пытаннях у Беларускам саюзе кампазітараў. З 1994 па 2002 год – рэдактар і каментатар Беларускага радыё. З 1994 года выкладае ў Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі, з 2011 года – таксама ў Інстытуце журналістыкі БДУ.

З 1997 года з’яўляецца рэдактарам аддзела, членам рэдкалегіі газеты «Культура».

Лаўрэат прэміі «За духоўнае адраджэнне».



менавіта Д. Шостакавіч, балет на музыку якога «Паненка і хуліган» быў пастаўлены ў тагачасным тэатры музкамедыі (цяпер гэта Беларускае дзяржаўнае акадэмічнае музычнае тэатр). Але пасля змены кіраўніцтва тамтэйшая балетная трупa стала арыентавацца не на сучасныя балеты «з гумарам», а на класіку, і твор В. Кузняцова застаўся незапатрабаваным.

Другім балетам кампазітара стаў «Паланэз», замоўлены яму «Беларускай капэлай». Праўда, прасілі ўсяго толькі аркестраваць для струнных некалькі паланэзаў Міхала Клеафаса Агінскага. Але В. Кузняцоў заўсёды ставіць перад сабой нейкую звышзадачу, яго цікавяць канцэпцыйныя рэчы – без гэтага ён папросту не можа. Таму замест звыклага пералажэння, на якое быў бы здольны кожны добры аранжыроўшчык, узнік новы аўтарскі твор паводле чужых мелодый. Улічваючы, што творчасць М.Кл. Агінскага мае шмат блізкіх адна да адной інтанацый, Кузняцоў змясціў яго паланэзы ў той паслядоўнасці,

якая паступова набліжала самыя знакамітыя – «Развітанне з радзімай». Прычым выклаў вядомую мелодыю не ў распаўсюджанай сёння рэдакцыі, а ў варыянце самога Агінскага. І змясціў паміж некаторымі аркестраванымі нумарамі іншыя фартэпіяныя мініяцюры – у выкананні, пажадана, на клавесіне, а не раялі, каб лепей перадаць дух эпохі. Атрымаўся балет пра сам працэс кампазітарскай творчасці, пра тое, як паступова нараджаецца мелодыя. У драматургіі чаргаваліся два планы: то кампазітар за клавесінам, то бальныя пары. Да таго ж, у аркестравых нумарах раз-пораз саліравала скрыпка (пры выкананні яе замянілі флейтай, што гучала са шчымлівай настальгіяй) – і гэта давала магчымасць увесці ў балет, напрыклад, вобраз «далёкай каханай».

Спектакль паказвалі ў нас, вазілі ў Польшчу, ды толькі паставілі яго... часткова. З партытуры былі абраны і дадзены ў іншым парадку некаторыя танцавальныя нумары – у выкананні навучэнцаў Беларускага

▲ Прэм'ера балета
«Вітаўт»

Беларуская
Думка

► Кампазітар
Вячаслаў Кузняцоў



дзяржаўнага харэаграфічнага каледжа. На афішах не было пазначана нават прозвішча В. Кузняцова: атрымлівалася, быццам балет напісаў сам М.Кл. Агінскі.

Наступнай балетнай партытурай кампазітара стаў «Цар Саламон» – па просьбе Наталлі Фурман, якая ў той час вучылася ў Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі па класе харэаграфіі знакамітага Валянціна Елізар’ева. Сцэнічна рэалізавана аказалася толькі Адажыя, якое неаднаразова паказвалася ў канцэртах. Пляны Н. Фурман на дыпломную працу змяніліся, і В. Кузняцову быў замоўлены «Макбет». Але сам зварот да тэматыкі Усходу і гістарычна аддаленых, напаяўлегендарных пластоў быў вельмі карысны для кампазітара ў яго далейшай працы над «Клеапатрай».

Гэту партытуру замовіў Валянцін Елізар’еў – і разам з Кузняцовым яны крок за крокам прадумвалі літаральна кожны такт і адпаведныя яму рухі. Сцэнаграфію і касцюмы распрацаваў Вячаслаў Окунеў. Ды ледзь не напярэдадні прэм’еры тэатр зачыніўся на рамонт. Для Палаца Рэспублікі, дзе пачалі ісці балеты, спектакль трэба было прыстасоўваць – вядома, не без страт. Прэм’еру перанеслі на адкрыццё тэатра пасля аднаўлення. Але на той час В. Елізар’еў у ім ужо не працаваў.

Ацаніць музыку «Клеапатры» дапамог дырыжор Аляксандр Анісімаў у адным з канцэртаў Дзяржаўнага акадэмічнага сімфанічнага аркестра Беларусі. Да фрагментаў партытуры былі далучаны літа-

ратурныя ўрыўкі – атрымалася штосьці накшталт літаратурна-музычнай кампазіцыі, названай «харэаграфічнай сімфоніяй». Але і без слоў, прызначаных данесці сэнс балета, перад слухачамі паўсталі моц і раскоша Рымскай імперыі, прыцягальная прыгажосць Клеапатры, гарачы подых кахання і смерці. У паветры павісла пытанне: няўжо мы і сапраўды ніколі не ўбачым гэты шыкоўны па музыцы балет?..

Што ж да згаданага вышэй «Макбета», дык ён быў пастаўлены ў тэатры яшчэ да рамонт, потым перанесены, з некаторымі зменамі, на сцэну Палаца Рэспублікі. Наталля Фурман, адштурхнуўшыся ад музыкі, знайшла адметныя, запамінальныя вобразы-сімвалы. Чаго каштавалі хаця б кроплі крыві, вырашаныя праз пластыку і сцэнічныя строі! Але, на жаль, рэалізавана была, зноў-такі, не ўся партытура. Балет заканчваўся, калі на Макбета з-пад каласнікоў (лічы, з нябёсаў) падаў меч. І... заслона апускалася. У кампазітара ж быў яшчэ працяглы фінал, дзе лейттэмы балета набывалі новае гучанне – куды больш мяккае, спагадлівае, з іншым развіццём, што прыводзіла не да канфлікту і трагедыі, а да ўзвышанага прасвятлення. Паміраючы, герой быццам нанова «пракручваў» мінулыя падзеі і разумеў, што ўсё магло быць іначэй. Вядома, павінны былі задумацца і глядачы: як сталася так, што Макбет і яго жонка – не «генетычныя» злачынцы, а закаханыя адно ў аднаго людзі, – сталі забойцамі.

Не пашанцавала з фіналам і «Вітаўту», але пра гэта – пазней. Пакуль жа – звернемся да лібрэта, паводле якога пісалася музыка В. Кузняцова.

Пад чыю дуду скачуць героі Дударова?

Лібрэта новага балета выклікае больш за ўсё пытанняў. Ужо нават пры яго прачытанні. Бо там не сыходзяцца ні гістарычныя факты, ні элементарная логіка. Нават калі прызнаць права пастаноўшчыкаў на мастацкую фантазію і самастойнасць трактоўкі гістарычных персанажаў, усё роўна многія дэталі здаюцца дзіўнаватымі. Напрыклад, адкуль узяўся абрад пакланення дзяўчат забітаму зубру ў купальскую ноч? Як можа напаяўпануты Вітаўт прынесці на руках у замак сваю такую ж напаяўпанутую купальскую абраніцу ў якасці нявесты – каб

пазнаёміць з ёй сваіх каранаваных бацькоў, бязмерна радасных гэткаму павароту падзей? Цікава, што за той самы час, як Вітаўт не паспявае нават апрануцца, Ягайла здзяйсняе куды больш: едзе дадому, задумвае каварны план забойства Кейстута, дасылае запрашэнне Вітаўту на сваё вяселле з Ядвігай. І ўвогуле, як мог Ягайла запрасіць стрыечнага брата, але «забыцца» на роднага дзядзьку? Калі проста ў госці – гэта не парушае этычных нарматываў эпохі. Але ўявіць, што тагачасная шляхта стане спраўляць вяселле без сваякоў старэйшага пакалення, – фантастыка, ды і толькі! Тыя ж часавыя «нажніцы» ўзнікаюць і ў сцэне за кратамі. Пакуль ахова прыходзіць па Ганну, якая засталася ў няволі замест пераапану-тага Вітаўта, той паспявае сабраць войска – і вызваліць каханую.

Але самая прыкраса недарэчнасць, заўважаная ўсімі без выключэння рэцэнзентамі, прыпадае на фінал, вырашаны ў лепшых традыцыях сацыялістычнага рэалізму. Паядынак братоў завяршаецца тым, што Вітаўту прапаноўваюць карону. А ён, недарэка, ганарліва ад яе адмаўляецца – і рушыць «да народа» (іншымі словамі, да сялян, з якімі скакаў праз купальскае вогнішча). Дык чаму тады Вітаўт – станоўчы герой? Бо паклаў безліч чалавечых жыццяў на алтар выратавання адной дзяўчыны – і адмовіўся ад улады, пры дапамозе якой мог бы дбаць пра дабрабыт усіх сваіх суайчыннікаў?

Але абвінавачваць ва ўсіх «нестыкоўках» А. Дудараву, пазначанага адным з аўтараў лібрэта, было б несправядліва. Ён прапанаваў не «сціслы пераказ» сваёй п'есы «Князь Вітаўт», што доўга не сыходзіла са сцэны Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Я. Купалы, а папраўдзе цікавы і, што вельмі важна, надзвычай «балетны» разгорт сюжэта. У тым першым варыянце, паводле якога пісалася музыка і рабіліся сцэнаграфічныя эскізы, было куды больш этнаграфічна-гістарычных «траплянняў у яблычак» і, адначасова, мастацкасці. Але потым лібрэта пачало дапрацоўвацца, перапрацоўвацца, удакладняцца. Пэўна, калі-небудзь даследчыкі прасочаць увесь гэты шлях бясконца змяненняў, але відавочна адно: паміж пачатковай і канчатковай версіямі больш адрозненняў, чым супадзенняў. Гэта ўвогуле два прынцыпова розныя сюжэты – са сваімі дзеючымі асобамі і, адпаведна, сэнсамі і асацыятыўнымі сувязямі.

Можа, уся справа ў другім лібрэтысце, чыё прозвішча дадалося літаральна ў апошні момант? Акрамя А. Дударавы, аўтарам лібрэта пазначаны першы намеснік генеральнага дырэктара Вялікага тэатра Уладзімір Рылатка – чалавек, які дбаў пра наша нацыянальнае мастацтва яшчэ на пасадзе першага намесніка міністра культуры краіны, а таксама, як бліскучы педагог-альтыст, робіць вялікі ўнёсак у беларускую выканальніцкую школу ігры на струнных. Але ў дачыненні да лібрэта ён усяго толькі літаратурна аформіў тыя «новаўвядзенні», што дадаваліся ў балет метадам калектыўнай творчасці на мастацкіх саветах і іншых абмеркаваннях будучай прэм'еры.

Вось і атрымліваецца, што спытаць пра пераробкі – няма ў каго. А так хочацца даведацца, навошта, напрыклад, замест беларускіх міфалагічных істот – Чарнабога і Белабога – з'явіліся куды больш трывіяльныя вобразы Чорнага чалавека і Белага блазна. Першы адразу адсылае да гісторыі стварэння моцартаўскага Рэквіема, другі – быццам пазычаны з «Лебядзінага возера» ці нават, «пад маскай» Белага трусіка, з «Алісы ў краіне цудаў». Выхад на агульначалавечыя каштоўнасці? Можа, і так. Але – непераканаўча. Тым больш што той жа Бела блазан хутка становіцца «кінутым», яго лінія, заяўленая як альтэрнатыва Чорнаму чалавеку, губляецца.

Ды ўсё ж асноўны недахоп лібрэта ў тым, што яно «не чытаецца» ў танцы. Нават вывучыўшы ледзь не на памяць

▼ Сцэна са спектакля «Князь Вітаўт» у Нацыянальным акадэмічным тэатры імя Янкі Купалы



літаратурны тэкст, уцяміць, «хто ёсць хто» і што менавіта адбываецца на сцэне, бывае не так проста. Бо нам прапануюць сюжэтную канву, праз якую можна патрапіць хіба да жанра харэадрамы, папулярнага ў 1930–1950-я. Дудараўскі ж варыянт быў насычаны вобразамі-сімваламі, прыдатнымі для ўвасаблення праз пластыку і рух. Вітаўт паўставаў магутным «зубром» у гісторыі ВКЛ. Замест меладраматычнага трохвугольніка (Ганну на пачатку балета кахаюць абодва браты, але яна, падражніўшы Ягайлу, абірае Вітаўта) на першы план выходзіла пантэістычная тэма яднання чалавека з прыродай – тое, чым спрадвеку жылі беларусы.

«Зубрыстая» сцэнаграфія

Працаваць над сцэнаграфіяй і касцюмамі запрасілі Эрнста Гейдэбрэхта, які ўжо некалькі гадоў жыве ў Германіі. Само імя гэтага знанага майстра павінна было стаць для прэм’еры шматабяцальным. Бо ў 1984–1990 гадах ён працаваў галоўным мастаком нашага Вялікага тэатра, менавіта ў яго афармленні і дагэтуль ідуць балеты «Рамэа і Джульета», «Карміна Бурана», «Вясна свяшчэнная», оперы «Дзікае паляванне караля Стаха», «Іаланта».

Пачатак «Вітаўта» ўражае эфектам касмічнасці. Асветленае лазерам, скрозь тумановыя «прывіды», аднекуль з нетраў

ці то зямлі, ці то ўсяго Сусвету з’яўляецца штосьці падобнае на касмічную талерку – круглае, «пухнатае», працягае дроўкамі-антэнамі. І толькі праз пэўны час становіцца зразумела, што гэта – галава забітага зубра. На гэтым этапе балет так і хочацца назваць «Песняй пра Зубра» – быццам паводле аднайменнай паэмы Міколы Гусоўскага, бо гэта і была адна з папярэдніх «працоўных» назваў балета.

Далейшае афармленне, шчыра прызнаецца, расчароўвае. Але не столькі само па сабе, колькі – несупадзеннем са сцэнічным дзеяннем. Вітаўт і Ягайла апрануты як блізняткі. Іх легінсы колеру палінялых джынсаў вымушаюць узгадваць каўбояў ці папличнікаў Робіна Гуда. Чорны чалавек – бы той тэрарыст, з кінжалам за плячыма. Сцэна ў Ядвігі нагадвае баль Воланда – спалучэннем чырвонага з чорным. Прычым усе госці апрануты ў аднолькавыя строі «масоўкі», што рэзка зніжае ўражанне. Калі перад Вітаўтам нечакана паўстаюць турэмныя кратаы, складваецца ўражанне, што ў склепе апынуліся ўсе, акрамя яго. Бо шляхта, збіўшыся ў гурток, застаецца за апушчаным заднікам у выглядзе кратаў, а Вітаўт бязьбыць ёй насустрач праз вялізную, нічым не запоўненую сцэну.

Надта «пустым» выглядае фінал. У ім відавочна не хапае багатага сцэнічнага ўбрання, прыстасці касцюмаў, нават саміх дзеючых асоб. Усё гэта чуецца ў музыцы, але не ўвасоблена сцэнічна. Артысты мужчынскага хору змешчаны ў аркестравай яме, ззаду групы струнных. А яны ж маглі (і павінны былі, па задуме кампазітара) выходзіць на сцэну. Мабыць, на касцюмах эканомілі? Паводле партытуры, у фінале быў прадугледжаны таксама сцэнічны аркестр. Але ўвесь гэты фрагмент пры пастаноўцы скарацілі. І замест велічнай гімнічнасці, ад якой узнімалася б уся зала, мы бачым у фінале ўсё тых жа сялян, з якіх пачыналася дзея.

На жаль, пры ўсіх магчымасцях новага тэатральнага абсталявання было выкарыстана далёка не ўсё, што літаральна прасілася на сцэну. У музыцы паўстаюць сярэднявечныя замкі, палацы, абшары беларускай зямлі, прыгажосць яе некрапунтай прыроды. На экран так і просіцца відэапраекцыя, «закладзеная» ў самой музыцы. Але сцэнаграфія застаецца традыцыйнай, а часам і ўвогуле набліжанай да распаўсюджанага на Захадзе, ва ўмовах

▼ Сцэна з балета «Вітаўт»



панавання мадэрну, так званага «чорнага кабінета» – пустой чорнай прасторы. Ды толькі на вялізнай сцэне нашага тэатра, пры абсалютна аднолькавых касцюмах кардэбалету, на працягу спектакля трывала захоўваецца адчуванне незапоўненасці, «маланаселенасці», пустэчы сцэнічнай прасторы.

Цікава, але на відэаздымках балета многіх хібаў не бачна. Буйныя планы скрадаюць залішні «метраж», канцэнтруючы ўвагу на тварах, постацях, рухах артыстаў. Працоўная відэаверсія балета, зробленая тэатрам для ўнутранага карыстання, калі і прайграе тэатральнаму ўспрыняццю, дык толькі ў першай сцэне, бо галава зубра «жыўцом» выглядае куды больш каларытна і загадкава. Ва ўсіх астатніх фрагментах сцэнічнаму ўвасабленню нестася аб'ёмнасці, затое відэа ўдала фіксуе самае галоўнае, а мантаж, нават максімальна просты, зменнай ракурсаў надае відовішчу неабходны тэмпарытм.

І гэта вымушае ўгадаць думку, што ўжо выказвалася ў прэсе, – пра неабходнасць на нова вярнуцца да азначанага балета, увасобіўшы яго ў выглядзе відэафільма. Тым больш што музыка, як ужо неаднаразова гаварылася, тут сапраўды «відовішчная» і настолькі кінематаграфічная, што ў некаторых момантах, без аніякіх перабольшванняў, «Галівуд адпачывае». Але ж як тут быць з харэаграфіяй – пры «перакладзе» на відэамаву?

Траянскі конь – і конікі натхнення

Харэографам-пастаноўшчыкам «Вітаўта» выступіў народны артыст Беларусі мастацкі кіраўнік балета нашага Вялікага тэатра Юрый Траян. Старэйшыя прыхільнікі балета добра памятаюць яго як вядучага саліста-прэм'ера, менавіта на яго той жа Валянцін Елізар'еў ставіў усе свае спектаклі. Больш за тое, сама постаць гэтага артыста і яго выканальніцкія асаблівасці шмат у чым вызначылі пазнавальны елізар'еўскі почырк, асабліва ў Адажыа, што заўсёды станавіліся кульмінацыйна прыцягальнымі цэнтрамі адметнай елізар'еўскай харэаграфіі: магутны, непакісны волат Ю. Траян – і амаль бесцялесная, вытанчаная, з аголенай душой яго нязменная партнёрка Людміла Бржазоўская...



▲ Юрый Траян і Людміла Бржазоўская ў балете «Стварэнне свету»

А вось ранейшыя пастаноўчыя працы Ю. Траяна не вызначаліся асаблівай арыгінальнасцю. Найбольш удалым стаўся, пэўна, першы балет – «Крылы памяці» з музыкой Уладзіміра Кандрусевіча, дзе ў цэнтры была высокая патрыятычная тэма і многае спісвалася на дэбют Ю. Траяна як харэографа. Ставіў ён і танцы ў музычных стужках Леаніда Нячаева: класічныя па прыкладных паводле сваёй функцыі, былі там вельмі дарэчы, бо не «перацягвалі коўдру» на сябе.

Трывожнай ластвай стаўся аднаактовы балет «Трыстан і Ізольда», пастаўлены Ю. Траянам тры гады таму. Бо менш як паўгадзінная кампазіцыя скрозь складалася з цытавання тых балетаў, у якіх у свой час удзельнічаў гэты артыст. Мужчынскі кардэбалет хіба стаяў ці хадзіў, не звяртаючыся да тэхнічна складанай мужчынскай лексікі, што сталася заваёвай балета ХХ стагоддзя.

Гэтыя і многія іншыя асаблівасці харэаграфічнага мыслення пастаноўшчыка, не пераасэнсаваныя ім самім, каб з «мінусаў» ператварыцца ў «плюсы», сталі яшчэ больш заўважнымі ў паўнаўартасным двухактовым палатне. А між тым непазбежную схільнасць да цытавання можна было выкласці на мове наўмысных постмадэрнісцкіх «запазычанняў» – і ўвесь балетны аповед набыў бы іншы сэнс. Але для такіх «фантазій на заяўленую тэму» патрабавалася б і больш часу, і іншае лібрэта, дзе наўпрост сутыкаліся б гісторыя

і сучаснасць і, абавязкова, індывідуальная пластычныя мова, на якой «размаўлялі б» героі, звязваючы мініцытаты ў агульную «сімфанізаваную» тканіну.

Спроба такой індывідуалізацыі ў харэаграфіі быццам бы зроблена. Для ганарлівай, уладарнай Ядвігі ўласцівыя шырокія крокі з ледзь не вертыкальным шпагатам. Белы блазан «спецыялізуецца» на вярчэннях і акрабатыцы. Чорны чалавек – на мяккіх пліе, што быццам сцелюцца па зямлі. Але выяўленне гэтых адметных рыс у партрэтных накідах персанажаў ускладзена, у большасці, на саміх выканаўцаў. Калі артысты ў стане падкрэсліць пэўныя рухі ды яшчэ вылучыць у іх выразны складнік, надаўшы яму эмацыянальную афарбаванасць і сімвалічны сэнс, вобраз больш ці менш складаецца. Так атрымліваецца ў Вольгі Гайко (Ядвіга), Людмілы Хітровой (Ганна), Івана Савенкава (Чорны чалавек), Канстанціна Героніка (Белы блазан). Але ў спектаклі занята шмат вельмі маладых артыстаў. І іх сцэнічнага вопыту проста не хапае на тое, каб з нічога зрабіць хаця б штосьці – іншымі словамі, стварыць яркі, запамінальны вобраз, абаліраючыся ўсяго толькі на самыя распаўсюджаныя «агульныя формы руху», а не на выбітныя пластычныя дэталі, уласцівыя таму ці іншаму персанажу.

Найбольш складана даводзіцца выканаўцам партый Вітаўта і Ягайлы. Браты не толькі апрануты аднолькава, іх немагчыма адрозніць і з-за падобнай пластыкі. Нават тыя гледачы, якія добра ведаюць усю нашу балетную трупку «ў твар», арыентуюцца, у асноўным, на саміх артыстаў: маўляў, танцуе Ігар Аношка – значыць, Вітаўт, а калі Алег Яромкін – Ягайла. Антон Краўчанка (Вітаўт) і Юрый Кавалёў (Ягайла) крыху больш адрозны адзін ад аднаго па росце і камплекцыі. Але іх блытаюць яшчэ больш! Бо першы некаторы час «спецыялізаваўся» на адмоўных персанажах, другі – на станоўчых, і гэты вобразны шлейф працягвае пераследаваць іх, бо абодва выконваюць ідэнтычныя рухі.

Лепшымі харэаграфічнымі фрагментамі становяцца два Адажыя Ганны і Вітаўта – у першай і другой дзях. Асабліва другое, дзе дзяўчына прыходзіць да каханага, каб той пераапрунуўся ў яе плашч і пакінуў вазніцу.

Але і тут, на жаль, адчуваецца несупадзенне музыкі і харэаграфіі, уласцівае ўсяму

балету. Музыкальная тэма кахання прынцыпова пазбаўлена звыклай «рамантызацыі» і нават малейшага налёту сентыментальнасці. У харэаграфіі ж – пануе неарамантыка. У іншыя моманты музыка-пластычныя «дысанансы» адчуваюцца куды больш рэзка. Даходзіць да элементарнага: музыка – змянілася, харэаграфія ж – не, і наадварот. І колькі б ні намагаўся дырыжор хоць неяк паяднаць несумяшчальнае – хаця б па эмацыянальнай скіраванасці, музыка і харэаграфія «пасябраваць» не могуць.

Мужчынскі кардэбалет – пры наяўнасці папраўдзе брутальных тэм у музыцы – у асноўным бяздзейнічае. Жаночы – то стаіць паўкругам, бы ў балетнай класіцы, то, на пранікнёным скрыпачным сола, спраўна грукае пуантамі ў час прабежкі. Раз-пораз узнікаюць пазнавальныя, але іншародныя ў агульнай неарамантычнай плыні элементы народных танцаў-карагодаў. Але больш за ўсё паралелей, вядома, з асобнымі дэталімі елізар’еўскіх пастановак. Раз’яднаньня, пазбаўленьня адзінай сістэмы каардынаты і найбольш значных прыкмет аўтарскага почырку, пазычанасці ўспрымаюцца ніякавата. І ўвесь балет рассыпаецца на дробныя кавалачкі, не пакідаючы агульнай цэласнай карціны – такой, якая складаецца ў музыцы.

Менавіта музыка застаецца галоўным вытокаем натхнення ў гэтым балеце. Здавалася б, сімфанізаваны балет эпохі рамантызму, знайшоўшы кульмінацыю ў творчасці П. Чайкоўскага, а пазней С. Пракоф’ева, А. Хачатурана і інш., у канцы ХХ стагоддзя ўжо вычарпаў свае магчымасці. Эпоха мадэрну нанова адкрыла і мантаж рознастыльёвых фрагментаў, і паэтыку цішыні. Вячаслаў Кузняцоў зрабіў наступны крок у спасціжэнні музыкальнай драматургіі балета – спалучыў сістэму лейтматываў з некаторымі прынцыпамі кінамузыкі і пры гэтым захаваў дансантанасць (танцавальнасць) у лепшым сэнсе гэтага слова. Таму – вялікі дзякуй кіраўніцтву тэатра, што натхніла кампазітара на гэты творчы парыв. Маючы такую выбітную партытуру, ёсць сэнс прадоўжыць спробы яе ўвасаблення: гісторыя мастацтваў мае шмат прыкладаў, калі сапраўднае спасціжэнне музыкальнай асновы харэаграфічнага спектакля прыходзіла не адразу. Дарэчы, тое ж самае можна сказаць і пра ўсе ранейшыя балеты В. Кузняцова: яны яшчэ чакаюць роўных ім па ўзроўні пастановак. ▀