



TANTSUMAAILMAS

V. TŠISTJAKOVA
TANTSUMAILMAS

A-29310

V. TŠISTJAKOVA

TANTSUMAILMAS

Vestlusi ballelist



1968. 11. 14
5147

KIRJASTUS «EESTI RAAMAT»
TALLINN 1968

Originaali tiitel:

В. Чистякова
В МИРЕ ТАНЦА
Беседы о балете

Издательство «Искусство», Ленинград-Москва 1964

Tõlkis *Iraida Generalova*

Kujundas *Asta Vender*

ARTU ÜLIKOOLI

RAAMATUKOGU

V. Tšistjakova populaarses vormis kirjapandud raamat tutvustab lugejaid balletikunstiga.

Siin räägitakse balletilavastuse loomisest ja tema esteetilisest põhiprintsiipidest: koreograafia väljendusvahendeist, pantomiimi ja tantsuliste vormide vahekorrast, koreograafilise kujundi olemusest.

Raamat on mõeldud laiale lugejaskonnale ja peaks aitama lugejal orienteeruda balletis kui teatrikunsti žanris.

See raamat on neile, kes armastavad balletti, ja neile, kes pole teda veel jõudnud armastama hakata.

Tantsukunst on tänapäeval ennenägematu kiirusega vallutanud vaataja. Kõige kaugemates maakohtades demonstreeritakse balletifilme, milles on kaastegevad väljapaistvad tantsumeistrid Galina Ulanova, Vahtang Tšabukiani, Natalia Dudinskaja, Maia Plissetskaja. Koreograafia kirglike propagandistidena esinevad isetegevuslikud kollektiivid ja stuudiod. Lõpuks rahva-balletiteatrid, mis tekkisid alles hiljuti ja on juba loodud paljudes kohtades, sündisid rahva initsiatiivil, tema suurest tantsuarmastusest.

Üha kasvav huvi balleti vastu ei üllata enam kedagi. Kaunis leiab alati tee inimeste teadvusse ja südamesse. Balletil aga on piiramatuid võimalusi poetiliste kujundite kehastamiseks. Emotionaalsuselt ei jää ta maha teistest kunstidest.

Balleti väljendusvahendid on seejuures üsna omapärased. Kui sõnalavastuses võib saavutada elulise konkreetsuse kõrgema astme, tõepärasuse, siis balletis on kõik ebatavaline, vastuolus argipäevaste ettekujutustega. Armunud kangelane ületab siin lava kõrgete hüpetega. Salakaval Otilie võrgutab Siegfriedi tormiliste, häämmatama panevate pöörete kaskaadis. Nooruke Giselle elab, sureb ja taas elustub tantsus. See, et elu balletis tantsitakse, on juba omaette tinglikkus, mis ületab paljukordselt kõik sõnalavastuse tinglikkused. Tantsukeele tinglikkus kutsub publikus tihti esile küsimuse: kuidas vaadata balletietendust?

Huvi koreograafilise kunsti poetika vastu on kasvanud eriti viimastel aastatel ja seda tuleb seostada kaasaegse nõukogude balleti otsingutega. Tegevuse pantomiimilise arengu võtted, mis sageli lähendasid balleti draamale, loovutavad nüüd koha tantsule, iseloomult sümfooniline kaasaegne balletimuusika nõuab aga tantsuliste vormide endi rikastamist ja sümfoniseerimist. Viimaste aastate parimate ballettide koreograafilisse keelde on kätketud keerukaimad elulised konfliktid. Selliste lavastuste kunstiline kujundlikkus on vaatajale arusaadavam pärast mõningat tutvumist koreograafia väljendusvahenditega.

Käesoleva raamatu eesmärgiks on anda ülevaade balletilavastuse sünnist, tema komponendidest ja kujundite süsteemist. Autor seadis oma ülesandeks käsitleda seda populaarses vormis, pretendeerimata balletikunsti poetika sügavamale valgustamisele. Raamat algab lühikese jutustusega balleti kui žanri kujunemisest. Balletiteatri arengu etapid XIX sajandil ja XX sajandi algul on siin visandatud vaid üldjoontes, et aidata lugejal orienteeruda nimeses ja näides, mis tihtilugu on võetud tolle aja koreograafilisest praktikast. Rääkides nõukogude balleti novaatorlusest ja otsinguist, toetutakse raamatus eeskätt Leningradi lavastustele, milles on eriti selgelt avaldunud nõukogude koreograafia arengutendentsid.

Iseenesestki mõista on võimatu anda retsepti balleti vaatamiseks. Kõigepealt on tarvis temaga tutvuda, sagedamini viibida balletietendustel. Siis muutub kaunis balletikunst üha arusaadavamaks ja lähedasemaks.

LEHEKÜLGI BALLETI AJALOOST

Muistsete kreeklaste pärimuste järgi kutsuti tantsumuusat Terpsichoreks ja tal oli kaheksa õde. Suveõhtuil Helikoni künka varjurikastel nõlvadel, vaikselt suliseva allika lähedal alustasid muusad ringmängu Apolloniga: ülev, traagilist maski hoidev Melpomene, timpanit helistav komöödiamuusa Thaleia, pärgamendirulliga karm ajaloomuusa Klio. Kõik nad olid kõuehäälse Zeusi ja mälujumalanna Mnemosyne tütrede. Kuldkiharalise Apolloni lüüra helide saatel kõlas pidulikult nende koor.

Kreeka freskodel ja vaasidel hoiavad õed-muusad käest kinni. Nii ka nende poolt kehastatavad kunstid. Ühiskonna arenemise koidikul oli tants tihedalt seotud muusika, laulu, sõna, mängu ja tegevusega. Tants saatis inimest töös ja igapäevases elus, oli asendamatuks osaks naiivseid uskumusi kajastavais kombetalitustes. Küttimisega tegelevad suguharud palusid maagilistes tantsudes võitu metslooma üle, põlluharijad kehastasid poetilistes kujundites talve lõppu ja suve saabumist, mis andis neile lõikuse. Tants kaasnes inimelu kõigi sündmustega lapse sünnist kuni matusteni.

Kaasaegne mõiste «ballett» tuleneb ladinakeelsest sõnast *ballo* — tantsin.

Erinevalt tantsust on ballett noor. Ta tekkis Itaalias alles XIV—XVI sajandil, veidi varem kui ooper. Tema algallikaks olid tantsulised

stseenikesed, mida esitati karnevalidel ja muudel rahvapidustustel. Tantsulised intermeediumid olid tähtsal kohal nii antiikautoreid jäljendavate «õpetatud» komöödiate lavastustes kui ka maskidega rahvakomöödias. Kuid sel määral, mil ballett muutus iseseisvaks teatrižanriks, muutus ta üha rohkem aristokraatia omandiks. Kostümeeritud persoonide liikumised ja tantsud said paleepidustuste osaks. Õukondlased imetlesid tantsulisi etteasteid, milles esinesid Olümpose saadikud, amatoonid ja graatsiad, saatürid ja nümfid — terve hulk mütoloogilisi jumalusi. XVI sajandil kujunesid taolised vaatemängud grandioosseteks etendusteks.

Tantsuliste etenduste harrastus kandus teistesegi maadesse, eriti Prantsusmaale. Hiilgavate pidustuste keskpunktiks oli siin kuninglik õukond. Selle ülalpidamiseks tehti tohutuid kulutusi. Itaaliast kutsuti kuulsaid kunstnikke, muusikante, poete. Euroopa teised monarhid püüdsid jäljendada Prantsuse kuningat. Pompooses rituaalis, mis pidi kinnitama monarhia võimsust, ei mänginud õukondlik ballett väikest osa. XVII sajandi teisel poolel võttis see eriti toretseva ilme.

Kandev osa oli siin dekoraatoril, kes, ilmutades teatritehnika imesid, lõi «suurepärase etenduse» purskkaevude, ilutulestike ja trikkidega. Tants oli vähese liikumisega. Antiikmütoloogia jumalate ja kangelaste «suursugustes» osades esinesid tavaliselt õukondlased. Kuningas Louis XIV ise armastas edvistada tantsukunstiga. Mehed kandsid lokitud parukaid, sulgedega peakatteid, pitsmansettidega brökaadist turviseid, vaadisarnast lühikest seelikut, punaste kotsadega kingi ja maske, naised — õukonnakleite ääretult

koheva seelikuosaga. Eriti naistel oli taolises kostüümis võrdlemisi raske tantsida. Jumalannad ja kangelased võistlesid kummardustes, madalates reveranssides, gratsioossetes poosides. Seevastu koomilistes ballettides, bufonaadides, pingutasid jõudu tantsijad-professionaalid. Pärinedes laadapalaganide truppidest, oskasid nad selliseid *entrechat*'sid, mida õukondlased ei jõudnud ära imetleda.

Sageli kutsuti õukonda Molière. Endise Palais-Royali kitsas, hämaravõitu saal, kus tema trupp tavaliselt mängis, otse täitus neil puhkudel lõbusast stiihiast. Kõrvuti balletietendustega mütoloogilistel teemadel seadis Molière ka ballett-komöödiaid. Tantsivad mustlannad panid kaarte lihtsamelsele kodanlasele Sganarelle'ile, kes kavatseb naida kokotti, kummalises riietuses ebatürklaste pühitsesid fantastilisse «mamamuša» teenistusastmesse auahnet «kodanlasest aadlimeest» Jourdani, tohtrid ja apteekrid klistiiritorudega löid tantsu ebahaige ümber. Siin meenutas groteskne ja tegevuslik tants üsna jultunult rahvalikke traditsioone. Kuid geniaalsete komöödiade looja sidus ta kindlalt tekstiga, pannes Terpsichore teenima Thaleiat.

XVII sajandi keskpaiku oli ballett vältimatu osa muusikalavastuses, kuhu kuulusid veel laul ja deklamatsioon. Muusikat sellistele ballett-opeeritele kirjutasid heliloojad Lully, Rameau. Tantsuline osa koosnes kostümeeritud persoonide etteastetest. Süžee uppus tantsude üleküllusesse; tal endal oli teisejärguline tähtsus. Kuningliku Muusikaakadeemia loomisega (1671), mis hiljem kujundati ümber Pariisi Ooperiks, viidi taolised etendused avalikule lavale. Nüüd ei esitanud

neid enam aristokraadid, vaid näitlejad, kelle hulka 1681. aastast alates ilmusid professionaal-
sed tantsijannad.

Juba andis endast teada XVIII sajand — val-
gustusajastu, filosoofilise vabamõtlemise ja fco-
daalkorra lagunemise epohh. Prantsuse kirjandus
ja teater pälvisid kogu Euroopa tähelepanu. Bal-
lett jäi neist maha.

Ballett-ooperi etendustest kirjutas sarkastiliselt
Diderot' kaasvõitleja literaat Grimm: «Tõsi, luge-
des erinevate ooperite programme, leiad neist
oivalise hulga igasuguseid pidustusi ja divertis-
mente, aga laval loovutab see mitmekesisus koha
kõige kahetsusväärsemale ühetaolisusele. Kõik
pidustused kohandatakse sellele, et tantsida tantsu
pärast; kõik balletid koosnevad kahest reast tant-
sijatest ja tantsijannadest, kes paiknevad kum-
malgi pool lava ning moodustavad seejärel segu-
nedes mõttetuid figuure ja gruppe. Samal ajal
säästetakse parimaid tantsijaid, et nad tantsiksid
üksinda või kahekesi, ja eriti tähtsatel puhkudel
moodustavad nad *pas de trois'*, *pas de quatre'i*
ning *pas de cinq'i* ja *pas de six'i*; pärast seda
saab kordeballett, mis vahepeal peatus, et
anda ruumi oma isandaile, uuesti õiguse tantsida
kuni balleti lõpuni. Ainus tõeline erinevus ühe
või teise pidustuse vahel seisneb selles, et ühe
puhul rõivastab rätsep balleti valgesse, teisel
puhul — rohelisse, seejärel kollasesse või puna-
sesse . . .»

Kuid ironiseerides «figuursete» divertismentide
üle, uskusid valgustajad balleti tulevikku. Küsi-
musele: «Mis saab siis meie ballettidest?» vastas
entsüklopedistide juht Diderot veendunult: «Bal-
lett ootab veel oma geeniumi . . . Tants on poem.

Teda peab esitama iseseisvalt. Tal võiks olla süžee, mis jaguneb vaatusteks, piltideks!» Ja ballett ootas tõepoolest ära geeniusse. Tema nimi oli Jean Georges Noverre. Ta tegutses vahetult enne grandioosset sündmust — esimest Prantsuse kodanlikku revolutsiooni, mis vapustas kogu Euroopat. Noverre'i ja teiste XVIII sajandi välja-paistvate koreograafide — austerlase Franz Hilferdingi ja itaallase Gasparo Angiolini tegevus kujundas ümber balletiteatri, 1760. aastal Noverre'i poolt väljaantud ja hiljem täiendatud «Kirjad tantsust» oli aga koreograafiameistrite testamendiks tulevastele põlvedele. Seda raamatut loevad tänini lugupidamisega ballettmeistrid, tantsijad ja balletiharrastajad, leides sealt palju huvitavaid tähelepanekuid, kohati aga väärtuslikke praktilisi nõuandeid.

Noverre lahutas tantsu ooperist. Vastuoksa õukonna maitsele võttis ta osatäitjate näolt maskid, hakkas aegapidi asendama kohmakat kostüümi kerge, tantsuks mugava kitooniga, aga mis kõige tähtsam, muutis balleti sisukaks. Ammutades inspiratsiooni Corneille'i, Racine'i, Voltaire'i loominguist, tõi ta lavale heroilisi kujusid, lõi kõrgelt pateetilisi lavastusi. Tema «tegevuslike», peaaesjalikult pantomiimiliste ballettide süžeed olid klassitsistliku tragöödia eeskujul laenatud antiikajast. Nende kangelasteks olid armukade Medeia, kartmatu Herakles, hingestatud Orpheus. Ent nad armastasid, kannatasid, võitlesid nii nagu koreograafi kaasaegsed.

Selleks ajaks oli ka Venemaal oma balletiteater. Andmed esimestest ballettidest Venemaal pärinevad veel XVII sajandi lõpust. 1738. aastal asutati balletikool Peterburis, 1773. aastal teine balleti-

kool — Moskvas. Valgustusajastu koreograafide poolt teostatud balletireformi võttis vene teater omaks juba XVIII sajandi teisel poolel. Hilferding ja Angiolini töötasid viiekümnendatel-seitsmekümnendatel aastatel pikemat aega vene laval, aga Noverre'i õpilane Le Picq tutvustas venelasi kaheksakümnendatel aastatel oma õpetaja ballettidega. Angiolini ja Le Picq'i etendustes kujunes tantsija Ivan Valberhi anne. Temast sai hiljem esimene vene ballettmeister.

Parimad Valberhi ballettidest «Uus Stern» (1801), «Romeo ja Julia» (1809), «Paul ja Virginia» (1810) olid loodud maailmakirjanduse klassikaliste teoste motiividel. Nende kangelas-teks ei olnud enam mütoloožilised kujud ega titaanlikud isiksused, vaid reaalses oludes tegutsevad inimesed. Balletis «Uus Werther» (1799) tegi Valberh oma eelkäija, prantsuse ballettmeisteri Jean Daubervali, «Asjatu ettevaatuse» looja eeskujul erakordselt julge katse näidata kaasaegset elu, kehastada tavalisi inimesi. Stiililt lähenesid Valberhi lavastused sentimentalismile. Selle voolu esindajad taotlesid õpetlikkust ja kujutasid tihti lihtsaid inimesi, kes samuti «tunda oskavad».

XIX sajandil tõuseb vene balleti koit, lüües üha tugevamalt ja eredamalt särama. Selle algus on seotud Charles Didelot' tegevusega. Olles üks Noverre'i parimatest järgijatest ja Daubervali otsene õpilane, andis ta oma talendi vene balletile ja leidis Venemaal kodumaa. Tema lavastustest vaimustus noor Puškin. Didelot' kuulsad õpilased Avdotja Istominaga eesotsas said vene lava uhkuseks. Sellest ajast peale lugesid Lääne-Euroopa balletisuurused endale auks kutset Venemaale. Legendaarseks saanud baleriinid Marie

Taglioni ja Fanny Elssler, kuulsad ballettmeisterid Filippo Taglioni ja Jules Perrot, virtuoossed tantsijannad itaallannad Pierina Legnani, Carlotta Brianza, Antonietta Dell-Era, väljapaistev tantsija ja pedagoog Enrico Checchetti gastroleerisid ja töötasid pikemat aega vene lavadel. Loomingulises koostöös ja võistluses nendega tugevnes ja iseseisvustus vene rahvuslik balletiteater.

XIX sajandi vältel käis balletiteater läbi küllalt keerulise arengutee. Ideeliste voolude võitlus ja kunstiliste stiilide vaheldumine kajastusid koreograafias nagu kõigis teistes kunstideski. Noverre'i ja talle lähedaste koreograafide valgustusajastu klassitsismi mõjul kujunenud esteetilised printsiibid loovutasid koha romantilistele suundadele. Juba Didelot' mütoloogiliste ballettide kangelanad — imekaunis Flora, õrn Psyche — ennustasid oma poeetilise, õhulise tantsuga romantilise balleti kergetiivuliste olevuste peatset ilmumist. Didelot' balletid «Ungari onnike» (1817), «Raoul de Crequi» (1819), lõpuks Puškini poemi süžeele lavastatud «Kaukaasia vang» (1823) olid aga romantiliste draamade ja melodraamade eelkäijaiks balletilaval. Neis avaldus romantismile iseloomulik huvi legendaarse ja ajaloolise temaatika vastu, ilmusid maalilised stseenid väljapeetud etnograafilises koloriidis, vabadustarmastavate kangelaste kujud kehastusid draamatilises pantomiimis, mis saavutas suure täiuslikkuse. Tõsi, romantismi ideeline problemaatika, mis väljendas ebaküpsust, kuigi kirglikku protesti kodanlike suhete vastu, ei osutanud otsustavat mõju selle ajajärgu balletile. Romantikuile omane tegelikkuse kriitiline ja tragöödialik vastuvõtt ei kinnitunud veel Didelot' loomingus.

Romantismi õitselepuhkemise ajajärguks balletis olid kolmekümnendad-neljakümnendad aastad. Unistuste ja tegelikkuse vahelise vastuolu teema värvis traagilistes toonides paljusid lavastusi noist aastaist. See leidis väljenduse legendaarsetes süžeedes, mis põhinesid fantastilise maailma vastandamisel karmi reaalsusega, õrnade imekaunite olendite kujudes, kes hukuvad kokkupuutumisel eluga. Balletiromantismi klassikalistes teostes — Schneitzhöfferi «Sülfiid», esitatud Pariisis Filippo Taglioni poolt (1832), Adami «Giselle» Jean Coralli lavastuses Pariisis (1841) — kangelaste õnn purunes, unistus osutus täitumatuks. Romantiliste kujude kehastamine vajas uusi kunstilisi vahendeid. Pantomiim loovutas koha hingestatud väljenduslikule tantsule, mis suutis vahendada inimlike elamuste ja tunnete peenemaid varjundeid.

Hiljem, neljakümnendail-viiekümnendail aastail kujunes välja romantilise balletidraama žanr. Parimateks olid siin Jules Perrot' balletid, mis olid loodud Hugo, Byroni, Goethe teoste põhjal. Lääne-Euroopa laval esitatud Pugni «Esmeraldas» (1844) ja «Faustis» (1847), Pugni-Adami «Korsaaris» (1858), mis lavastati Peterburis kaks aastat pärast Joseph Mazilier' esietendust Pariisis, lõi Perrot kurjuse maailmale vastandatud kangelaste kujud. Kontrastsete karakterite, alatute kirgede ja õilsate tunnete kokkupõrked omandasid tema ballettides sageli sotsiaalse värvingu. Püüeldes sisukuse ja dramaatilise küllastatuse poole, töötas koreograaf sügavalt läbi tegevusliku tantsu vormid, mis kord vabalt põimusid pantomiimiga, kord väljendasid iseseisvalt kangelaste pulbitsevaid tundeid.

Lääne-Euroopa laval loodud romantilised balletid kanti peaaegu samaaegselt üle Venemaale. Siin leidsid nad suurepäraseid osatäitjaid Tatjana Smirnova, Jelena Andrejanova, Nadežda Bogdanova, Jekaterina Sankovskaja näol, kes edukalt võistlesid kuulsate külalisesinejate Marie Taglioni, Fanny Elssleri, Carlotta Grisi, Lucile Grahniga. Vene koreograafide ja tantsijate põlvkonnad säilitasid ning uuendasid neid ballette, andes nad sageli rajatagusele teatrile tagasi märkimisväärselt rikkamana.

Vahepeal, seoses teatri kasvava sõltuvusega kodanlikest kommertshuvidest, hakkavad Lääne-Euroopa balletis arenema ajaviitevormid. Viiekümne date aastate lõpuks kujuneb balletilaval välja divertissement-lavastuse žanr, kus süžee on vaid ettekäändeks efektsetele tantsudele ja dekoratiivsetele feeriatele.¹ See kriis süvenes sajandi lõpuks enamikus Lääne-Euroopa maades, viies balletirepertuaari vaesestumiseni, kohati aga balleti ilmse asendumiseni *music-hall*'i ja revüüga.

Teisiti kujunes sel ajal vene balletiteatri saatus. Tõsi, ajaviitetendentsid andsid end tunda ka siin, neid juurutas visalt imperaatorlikke teatreid valitsev kontor õukonna juures, balletomaanid suurilma ja kodanlikust keskkonnast. Viiekümne ndailkuuekümnendail aastail moodi läinud ballett-feeriaid kandis vene lavale üle ballettmeister Saint-Léon. Ajajärgul, mil oldi huvitatud ainult gran-

¹ Termin tuleneb prantsuse keelest (*féerie*), tähistades laiemas mõttes hiilgavat, muinasjutulist vaatepilti. Žanrimääranguna kasutatakse seda XIX sajandi teisel poolel laialt levinud muinasjutulisel või fantastilisel süžeel ja lavalistel efektidel rajaneva balletitenduse kohta. *Tõlk.*

diossoetest divertimentidest, välisest vaatemängust ja lavastuslikest efektidest, algas ning kulges geniaalse vene koreograafi Marius Petipa loominguline tegevus. Didelot' eeskujul sidus ta oma elu jäägitult vene balletiga.

Vaatamata balleti erilisele asendile imperaatorlike teatrite süsteemis, isoleeritusele demokraatlikust kriitikast ja eesrindlikust esteetilisest mõttest, arenes koreograafia vene kunsti progressiivsete püüdluste suunas. Mitte asjata ei kõlanud ju samal laval Glinka ja Borodini, Mussorgski ja Dargomõžski ooperite muusika, mitte asjata ei loonud silmapaistvad vene lauljad suure kunstilise jõuga realistlikke kujusid. Tung sisukuse poole avaldus ka väljapaistvamate tantsijate otsinguis, kelle tase ületas kaugelt tavalise balletipubliku nõudmised.

Töötades õukonnast ja publikust sõltuvuse raskeimates tingimustes, tõstis Petipa vene koreograafia ennenägematule kõrgusele. Ta saavutas selle, minnes tantsu sümfoniseerimise teed, pöördudes suurte heliloojate Tšaikovski ja Glazunovi muusika poole. Süžeelt naiivsetes muinasjutulistes ja melodramaatilistes ballett-feeriates kinnitas koreograaf balletikunsti vahenditega kõrgeid eetilisi ideaale. Petipa ja tema mõttekaaslase Lev Ivanovi (koos või iseseisvalt) loodud ballettidele «Bajadeer» (1877), «Uinuv kaunitar» (1890), «Pähklipureja» (1892), «Luikede järv» (1895), «Raimonda» (1898) ei leidu midagi võrdset selle aja välismaises balletis. Nii asetus balletikunsti tsentrum XIX sajandi viimasel veerandil Noverre'i kodumaalt ümber Neeva kallastele. Petipa-Ivanovi ballettides võistlesid edukalt välismaiste kuulsustega suurepäraseid vene baleriinid ja tant-

sijad Olga Preobraženskaja, Matilda Kšessinskaja, Ljubov Jegorova, Veera Trefilova, Pavel Gerdt.

Sajandivahetusel, kui Lääne-Euroopa koreograafia elas üle sügavat langust, ei jäänud vene ballett maha rahvusliku kultuuri saavutustest. Lavale ilmus uus grupp väljapaistvaid koreograafe ja tantsijaid: Aleksandr Gorski ja Mihhail Fokin, Anna Pavlova, Tamara Karssavina, Vaclav Nižinski. Vaatamata dekadentlike voolude mõjule ja kunsti arenguteede keerukusele kahe ajastu piiril, suutis balletiteater luua küllalt palju kunstiliselt väärtuslikke lavastusi. Praktikas kinnistus muusiku, koreograafi ja kunstniku koostöö. Püüeldes elutõe poole, rajasid Gorski ja Fokin balletis tegevuse dramatiseerimise uusi teid, töid tantsu etnograafilise värvirohkuse, taotlesid koreograafias, dekoratsioonides ja kostüümides stiililist ühtsust. Kõige täiuslikumalt kehastusid need loomingulised printsiibid Fokini loodud balletides Chopini ja Schumanni, Borodini ja Rimski-Korsakovi, Stravinski ja Raveli muusikale kunstnike Golovini, Benua, Baksti, Roerichi kujunduses. Fokini lavastused — «Chopiniana» (1907—1908), «Polovetside tantsud» (1909), «Karneval», «Tulilind» (1910), «Petruška» (1911) ja paljud teised — on läinud maailma balletikunsti klassikafondi. Kui ettevõtlik organisator Sergei Djagilev asutas 1909. aastal suurepärase gastrolltrupi Mihhail Fokini juhtimisel ja viis selle Pariisi, olid vene balleti etendusd Lääne-Euroopale avastuseks.

Õigupoolest alustas rajatagune balletiteater XX sajandi algul uuesti oma elu. Vanimate balletiteatrite taassünd mitmes Lääne-Euroopa pea-

linnas ja noorte trupptide teke paljudes Euroopa ning Ameerika maades, kus varem ei olnud oma balletti, seostub «vene balleti sesoonidega» Pariisis.

Nõukogude balletiteater võttis vene revolutsioonieelselt balletilt vastu kõige rikkama klassikalise pärandi, millist ei olnud ega ole praegu ühelgi rajatagusel teatril. Tuginedes mineviku parimatele traditsioonidele ja arendades neid loominguliselt, löid nõukogude koreograafid teoseid, mis on novaatorlikud tegelikkuse laiahaardelise kajastamise, sotsiaalse tähenduse ning realistliku sügavuse poolest.

Saanud rahva omaks, võitis balletikunst meie maal määratu populaarsuse. Tekkis vajadus uute teatrite järele. Moskva ja Leningradi koreograafiakoolidesse saabusid lapsed rahvusvabariikidest, klassikaliste traditsioonide ja tantsufolkloori sünteesi alusel loodi esimesed balletid Ukrainas, Valgevenes, Gruusias, Tatarimaal. Praegu on nõukogude balletiteater oma loominguliste saavutustega võitnud üldrahvaliku tunnustuse kodumaal ja väljaspool selle piire, omandanud tõelise maailmakuulsuse. Nii on ballett kunstide suures peres asunud võrdõiguslikule kohale, tõusnud konfliktide ja kujude kehastamiseni, mis vastavad ajastu vaimule, tema ideelis-kunstilistele nõudmistele.

BALLETIETENDUSE LOOMINE

Terpsichore jäi kindlaks oma sõprusele teiste muusadega. Veel ei ole alanud balletietendus, veel proovivad orkestrandid tähelepanelikult viiulite häälestust, veel säravad lühtrid, pileti-kontrolörid aga pakuvad vaatajaile kavalehti. Väike vihikuke annab kahel-kolmel leheküljel edasi balleti süžee, dramaturgilise aluse.

Ballett on keerukas teatrikunsti žanr, mille tähtsamaiks komponentideks on stsenaarium, muusika ja koreograafia. Väga tähtis osa on balletis, nagu igas teatrietenduses, lavakujundusel, see on dekoratsioonidel ja kostüümidel. Lõpuks, koreograafilise lavateose esitajaiks on tantsijad ja orkester. Neist sõltub kunstilise kavatsuse elluviimine.

Stsenaarium

Dramaturgia on koreograafilise lavateose alus. Stsenaariumi ei tule segi ajada «balleti lühikese sisuseletusega» — libretoga. Balletistsenaariumi autoriks on mõnikord helilooja või koreograaf, sagedamini aga literaat. Tema kavandab süžee ja dramaatilise konflikti, määrab kindlaks karakterid ja kangelaste vastastikused suhted. Hiljem, kui etendus on valmis, esitatakse selle sisu vaatajaile libretos.

Vanas, revolutsioonieelses balletis oli kirjanduslik süžee tihti vaid ettekäändeks tantsudele. Nii

osatäitjad kui ka koreograaf ei muretsenud eriti selle pärast, kuidas avada faabula keerdkäike. Sellistel juhtudel oli tegevuse jälgimine ilma libretota võimatu.

... Lava kujutab endast loojuvast päikesest valgustatud metsalagendikku, mille sügavuses on Pythia koobas. Kuuldub öökullide karjeid ja nahkhiirte piiksumist, kõikjalt ilmub süngeid varje ja öiseid viirastusi. Siseneb Candaule kahe lähiskondlase saatel. Ta lööb vastu vasest kilpi — ja ilmub Pythia. Candaule palub avaldada endale Lüüdia kuninga tulevik. Pythia keeldub, nimetades tulnukat kurjategijaks, kes on röövinud Lüüdia seadusliku valitseja ja heitnud lõhkirebimiseks metsloomade ette. Õuduses püüab Candaule teda veenda, et ta eksib. Kuid Pythia, ähvardades taevaste välkudega, ennustab tõelise kuninga peatset ilmumist, kes võtab tagasi oma trooni ja võimu.

Selliselt (tunduvalt lühendatuna) on libretos edasi antud üks Pugni-Petipa balleti «Kuningas Candaule» (1868) stseenidest. Ja nii jutustati ümber lavastuse süžee dialoogid, millest paljud jäid balletiartistide esituses vähemõistetavaks. Faabula lubas paisata tegevuse kord Candaule'i sõjaleeri, kord areenile triumfikaare alla, kus toimus suurejooneline pidustus, kord imekauni kuninganna kümblusruumi. Rohkem temalt ei nõutudki.

Taolised etendused on jäänud minevikku. Ent juhtub, et nüüdki mõni ballettmeister, kelle kätte satub ebaõnnestunud stsenaarium või kes ei valitse küllaldaselt määralt oma kunsti väljendusvahendeid, on sunnitud pöörduma paljusõnalise libreto poole. Sellisel juhul annab libreto tunnis-

tust lavastuse puudulikkusest. Juba Noverre unistas ajast, mil balletitegelased «ühendavad meisterlikkusega hingestatuse ja ande — ning muutuvad üleliigseks sõnalised seletused». Tema ajal oli koreograafia veel «noorukieas», kuid nüüd, kaks sajandit hiljem, peavad balleti loojad saavutama, et tantsulise tegevuse sisu oleks iseene-
sest arusaadav. Täisväärtuslik balletilavastus ei vaja tegelikult libretot.

Teine lugu on balleti stsenaariumiga. See annab ju heliloojale ja koreograafile lähtematerjali. Õnnestunud koreograafiline stsenaarium on tõeline edu pant. Ja vastupidi, on teada juhtumeid, kus tantsukunsti spetsiifikat arvestamata loodud stsenaarium osutus balleti ebaedu põhjuseks. Sellest räägivad ilmekalt vintsutused, mida tuli taluda balletil «Gajane».

Hatšaturjani muusika sellele balletile on väga populaarne, sageli esitatakse seda kontserdisaalis. Ometi ei ole tal laval vedanud. Esimeses redaktsioonis (1941) oli stsenaariumil detektiiv-seikluslik iseloom. Süžee oli üle kuhjatud üksikasjadega, mis paljudel juhtudel ei allunud tantsulisele lahendusele. Sellest ajast on balletti ümber töötatud rohkem kui üks kord, sisse toodud uusi tegelasi, muudetud kangelastevahelisi suhteid. Kuid stsenaariumi illustratiivsust ületada ei ole suudetud.

Balletistsenaarium võib olla autori originaalseks kavatsuseks, kuid võib olla loodud ka kirjandus- või kunstiteose alusel. Ent igal juhul peavad süžee valik ja dramaatilise konflikti iseloom vastama koreograafia olemusele. Ballett on tihti ammutanud süžeid muinasjuttudest ja rahvaepostest, Puškini poesiast, Shakespeare'i tra-

göödiaist, kuid pole peaaegu kunagi pöördunud Ostrovski ja Tšehhovi dramaturgia poole. Mõis- tagi ei ole see juhuslik. Tantsulise žanri olemus nõuab loobumist paljudest üksikasjadest, olustiku- listest detailidest, mis mängivad Tšehhovi ja Ostrovski näidendeis nii tähtsat osa. Kõige lähe- dasemad balletile on tegevuslikud, emotsionaalselt pingelised konfliktid ja poeetiliselt üldistatud kujud. Muidugi, koreograafia arenedes avardub balletipäraste süžeede sfäär. Žanri spetsiifilised erisused jäävad aga alati jõusse.

Kaasaegse materjali puhul on eriti tähtis juba stsenaariumis leida tegelikkuse poeetiline rakurss. Vastasel korral satub kaasaegsete sündmuste, faktide, kujude täpne järgimine vastuollu žanri tinglikkusega. Stsenaariumi autorist sõltub otsinguile õige suuna andmine. Määrates paljuski teose ideelise kavatsuse, peab stsenarist arvesse võtma selle kehastamise võimalikkust tantsus.

Tavaliselt töötatakse stsenaarium välja enne muusika loomist. Kuid juhtub ka, et koreograaf pöördub muusika poole, mis ei olegi ette nähtud balletiks. Nii innustas Tšaikovski «Keelpillisere- naad» Fokinit «Erose» loomisele. Rohkem kui ühe lavalise interpretatsiooni on saanud Tšai- kovski «Francesca da Rimini», Rimski-Korsakovi «Hispaania kapritšo», Raveli «Valsid» ja küm- ned teised sümfoonilised teosed. Siiski tuleb öelda, et katsed sobitada muusikale (vahel isegi mitteprogrammilisele) üht või teist kirjanduslikku süžeed on sageli osutunud kunstlikeks.

Teistsugune vastastikune seos tantsu ja muu- sika vahel eksisteerib süžeeetus balletis. Siin on stsenaariumi osa viidud miinimumini. Tants on

sel juhul muusika kujundlik-emotsionaalse süsteemi nähtavaks peegelduseks.

Nõukogude koreograafias on hoopis rohkem levinud süžeealise balleti vorm, mis pakub avaraid võimalusi eluliste konfliktide väljendamiseks, erinevate ja keerukate karakterite loomiseks.

Muusika

Saanud lõpliku stsenaariumi, loob helilooja muusika. Ta peab andma stsenaariumile liha ja vere, arendama dramaatilise konflikti muusikalist kujundite terviklikku süsteemi, emotsionaalselt pingestama sündmused, avama kangelaste sisemaailma.

Kaugeltki mitte kõik heliloojad pole aga balletimuusika loomisel silmas pidanud neid eesmärke, samuti kui koreograafid pole heliloojas näinud kaasautorit.

«... Ta võttis oma varudest mingi korraliku muusika, andis selle arranžeerida Heroldile ja seadis lühikese ajaga lavale võluva balleti.» Nii kirjeldab taani ballettmeister Auguste Bournonville balletilavastuse loomist ühe XIX sajandi esimese kolmandiku koreograafi poolt. Sel ajal loeti piisavaks, kui muusika oli meeldiv, rütmiliselt täpne ja tantsuks sobiv. Väga sageli, nagu ka sel juhul, millele viitab Bournonville, oli muusika mitmest osast kokku seatud, see tähendab: koosnes erinevatele autoreile kuuluvaist meloodiatest ja paladest.

Lavale sattununa allus balletimuusika kõikvõimalikele muudatustele. Ballettmeistrid tegid lavastustes kupüüre või lisasid sinna uusi löike vastavalt osatäitjate maitsele. Deldevezi ja

Minkuse «Pahhitas» võis kuulda Venjavski masurkat, Herteli «Asjatus ettevaatuses» — fragmente Drigo ballettidest ja A. Rubinšteini «Valss-kapriisist». Mõned etendused, nagu «Küürselg-sälg», muutusid ajapikku «lapitud impeeriumeks». Selles kohmakas, kuid värvikül-lases ja toredate tantsudega balletis elasid rahu-likult kõrvuti Pugni, Liszt, Dvořák, Minkus, Tšaikovski, Glazunov — umbes tosin eri epoh-hidest ja rahvustest, eri andega heliloojat.

Taoline praktika saavutas apogee XIX sajandi kuuekümnendail-seitsmekümnendail aastail seoses iseseisvatest numbritest koosneva ballett-divertis-mendi juurdumisega. Unustati, et Noverre'i ajas-tul, mil oldi haaratud õilsast püüdest võrdsus-tada ballett inimlike kirgede kujutamises muude kunstidega, komponeerisid balletimuusikat Pucci-ni ja Gluck. Isegi Mozart lõi kunagi naljatleva lüürilise balleti «Iluasjakesed» ja Beethoveni võimsasse pärandisse kuulub heroiline ballett «Prometheuse loomine». XIX sajandi esimese poole vene koreograafid töötasid samuti koos tun-tud heliloojate Cavosi, Aljabjevi, Varlamoviga. Tõsi, olenemata muusika väärtustest määrasid ballettmeistrid talle abistava osa: lavastuse sisukuse aluseks loeti tollal vaid balletistsenaar-iumi. Ja edaspidi usaldati üha sagedamini muu-sika loomine harilikele kapellmeistritele. Nad andsid tantsulistele meloodiatele kord kiire ja bravuurse, kord eieegiliselt nukra iseloomu. Pidulike rongkäikude tarvis kirjutati marsse, pidus-tuste, pulmade, rahvapidude jaoks arranžeeriti populaarseid tantsurütme. Oli täiesti loomulik, et andekad heliloojad hakkasid balletiteatrist eemale hoidma.

Tõeliseks balletimuusika reformaatoriks sai Pjotr Iljitš Tšaikovski. Ta oli juba kauemat aega jälginud koreograafilist praktikat, märganud Adami ja eriti Delibes'i, «Giselle'i» ja «Silvia» autori muusika väärtusi ja unistas ise balleti kirjutamisest. Tšaikovski ballettidele eelnesid Glinka suurepärased katsetused, kes ooperi balletistseenes taotles tegevuslikkust, kujundite sümfoonilist arendust. Tšaikovski laiendas seda printsiipi balletietendusele.

Tšaikovski reformi ajalooline tähtsus seisnes eelkõige selles, et balletimuusika sai kõrvuti stsenaariumiga lavastuse dramaturgiliseks aluseks, muutus meloodiate kogumist kujundite süsteemiks. Tšaikovski ning XIX sajandi üheksakümnendate aastate väljapaistvaimate koreograafide Marius Petipa ja Lev Ivanovi ühiste jõupingutuste tulemusena algas balleti ajaloos uus epohh.

Tšaikovski komponeeris balletimuusikat ranges alluvuses oma ajastu koreograafilise lavastuse üldkehtivatele kaanonitele. Kui ta asus «Uinuva kaunitari» juurde, ei esitanud Petipa talle mitte ainult stsenaariumi, vaid ka üksikasjaliku tellimuse-plaani . . .

Selles oli öeldud:

«. . . Feede etteaste. Fee Candide, Fleur de Farine, Violente, Kanaarilind ja Raasuke sisenevad esimestena saali.¹

¹ Balleti proloogi jaoks valis Petipa feede-haldjate prototüübid prantsuse folkloorist, püüdes neid lähendada üldtuntud muinasjutukangelastele. Ballettmeistri visandatud lavastusplaanis oli osa feedest nimetatud prantsuse keeles (Fleur de Farine — õitsvate viljapeade haldjas jt.), osa nimedest said aga venekeelsed vasted. *Tõlk.*

Gratsioosne $\frac{3}{4}$.

Kuningas ja kuninganna võtavad nad vastu ja paluvad tõusta kõrgendile.

Sirelihaldja — Aurora tähtsaima kaitsja etteaste. Saatjaskonnana ümbritsevad teda feed, kes kannavad suuri lehvikuid ja hoiavad oma käskijanna sleppi.

... Feed lahkuvad kõrgendilt. Nad kavatsevad omakorda anda kingitusi ristitüttele.

Väike introduktsioon *pas de six'*ile (8—16 takti). *Pas de six*.

Kütkestav *adagio*.

Väike *allegro*:

| | | |
|-----------------------------------|---|---|
| Variatsioonid (feede esituses) | { | Candide |
| | | Fleur de Farine, voolav |
| | | Raasukesed, kes kukuvad |
| | | Kanaarilind, kes laulab |
| | | Kannike — muusika $\frac{2}{4}$, talt- sutamatu |
| | | Sirelihaldjas — tundeline variatsioon |

Coda $\frac{2}{4}$ teravad, elavnenud.»

Nii pedantselt, tempode, muusika emotsionaalse iseloomu, stseenide kestuse, taktide arvu, aga vahel ka instrumentide soovitava valiku näitamisega («Aurora variatsioonid. *Pizzicato* viiulitele, tšellodele ja harfidele . . .») on kirja pandud kogu Petipa tellimus. Kui paljud heliloojad oleksid lihtsalt komponerinud standardsed valsid, polkad, galopid ja marsid, mõtlemata nende muusikaliste numbrite seesmisele seosele! Ja ainult Tšaikovski, kes süvenes tähelepanelikult auväärse ballettmeistri soovidesse, leides tema plaanis huumorivälgatusi, stseenide poetilist kujutlust ja elavaid täpseid jooni muinasjutuliste tege-

laste karakteristikas, saavutas tegevuse katkestamatuse.

Heade haldjate variatsioonid muutusid tal teravmeelseteks miniatuurportreedeks, valsi helge, rõõmus stiihia lõi kujutlusse pildikesi imelisest unenäost ja looduse kevadisest õitsemisest, väljaarendatud suured *adagio*'d said Aurora lüüriliseks iseloomustuseks.

Helilooja kasutas balletimuusikas läbivaid leitmotiive, intonatsioonilist sugulust ja teemade ümberkujundamist, kõrgetasemelist polüfooniat — sümfooniliste vahendite arsenali. Alates avamängust ja ühendades rohkearvulisi episoode, läbib kogu balletti kaks põhilist muusikalist teemat: sünge-sarkastiline fee Carabosse'i ja õrn, helge Sirelihaldja teema. Ent kui Tšaikovski ooperites ja sümfooniates valguse ja pimeduse konflikt, mis kujutab inimese võitlust saatusega, võtab tavaliselt traagilise ilme, siis balletis väljendas helilooja oma salajasimat unistust harmoonia võidust, õnnest. Nõnda oli lihtsakoeline muinasjutt noorest printsessist, kes magas sada aastat nõiutud lossis ja kelle äratas printsi suudlus, kasvanud Tšaikovski muusikas suure filosoofilise üldistuseni.

Balletimuusika sümfoonilisuse printsiibid, millele nii hiilgavalt pani aluse Tšaikovski, jätkusid Glazunovi, Tšerepnini, Stravinski ja Raveli loominguks.

Sümfooniliste vormide arendamise teed läheb ka nõukogude balletimuusika.

Nõukogude balleti realistlik suunitlus nõudis heliloojailt muusikaliste kujundite ajaloolist, rahvuslikku ja sotsiaal-psühholoogilist konkreetsust. Pöördumine natsionaalselt erinevat laadi rahva-

muusika poole rikastas erakordselt balleti muusikalist kultuuri. Ühtlasi ei olnud kolmekümne-
dail aastail muusika osa balletis niivõrd tähtis
kui dramaturgiline stsenaarium. Muusika järgis
süžeed, reprodutseerides mõnikord illustratiivselt
ajaloolis-olustikulist fooni. See väljendus Assaf-
jevi muusikas ballettidele «Pariisi leegid», «Bah-
tšissarai purskkaev», «Kaotatud illusioonid»,
«Kaukaasia vang». Erudeeritult kogus ja mon-
teeris helilooja ehtsaid muusikalisi dokumente —
prantsuse revolutsioonilisi laule Bastille'i lange-
mise legendaarseilt päevilt või romansse Puškini
ajast — ja stiliseeris oma algupärast muusikat
vajaliku epohhi intonatsioonide järgi. Ometi aval-
dub Assafjevi parimates ballettides, eelkõige
«Bahtšissarai purskkaevus», tung sümfonismi,
leitmotiivide-iseloomustuste suunas.

Väljapaistvate heliloojate-sümfonistide tulekuga
balletiteatrisse süvenes oluliselt muusikalise ma-
terjali sisukus. Prokofjevi võimas looming avas
balleti ees uued horisondid. Balleti «Romeo ja
Julia» muusikas ja sellele järgnenud Prokofjevi
teistes teostes ühines dramaatilise konflikti pine-
vus puhta vene lürismiga, kujude realistlik konk-
reetsus — filosoofilise üldistuse sügavusega.
Prokofjevi muusika otse nõudis pöördumist komp-
litseeritumate tantsuliste vormide poole. See üles-
anne ei olnud teatripraktikas lahendatav hoopiski
mitte ühekorraga. «Romeo ja Julia» lavastuse edu
(Leningradi Akadeemiline S. M. Kirovi nimeline
Ooperi- ja Balletiteater, 1940)¹ sai suursündmu-
seks nõukogude koreograafia ajaloos ja kujunevas
tantsulis-pantomiihilise balleti žanris. Muusika
sümfooniline stiihia ei leidnud küllaldast väljen-

¹ Edaspidi S. M. Kirovi nimeline Teater.

dust «Romeo ja Julia» koreograafias, samuti «Tuhkatriinu» (NSV Liidu Suur Teater, 1945) ja «Kivilille» (Suur Teater, 1954) esimestes lavalistes versioonides. Kuid juba oma ilmumise faktiga stimuleeris Prokofjevi muusika koreograafiliste vormide arengut. Prokofjevi järel tulid balletimuusikasse teised heliloojad-sümfonistid. Sümfoonilise muusikaga seonduvad lahutamatult kaas-aegse nõukogude balleti saavutused, temas on nõukogude koreograafia tulevik.¹

Koreograafia

Kui stsenaaristi kavatsus on saanud kehastuse muusikas, on balletil juba alus olemas. Kuid veel ei ole balletti. Selle saab luua ainult koreograaf.

Isegi kõige kaunim muusika ei anna ettekujutust etendusest. Seda võib esitada sümfooniakontserdil, nagu sageli toimitakse Tšaikovski, Glazunovi, Stravinski, Prokofjevi balletimuusikaga, ent siis omandab ta iseseisva kunstilise tähenduse, millel ei ole midagi ühist teatriga. Muuseas, isegi keskpärasele muusikale loodud balletietendus rõõmustab vahel vaatajat tänu koreograafi meisterlikkusele. Keda köidaks Minkuse ja Pugni või siis Adami ja Drigo muusika esitamine kontserdil? Ent ballette «Giselle» ja «Korsaar», «Bajadeer» ja «Don Quijote» loetakse teenitult koreograafiliseks klassikaks.

Ballettmeistri kunst erineb tunduvalt draama-

¹ Balletimuusika kohta võib üksikasjalikumalt lugeda G. Karlinskaja-Skudina populaarsest raamatust «Балет», М., 1960. Balleti muusikalise dramaturgia loominguuliste probleemide analüüsile on pühendatud koguteos «Музыка советского балета», М. 1962.

teatri režissööri tegevusest. On ju režissööri käsutuses dramaturgi loodud näidend. Tema ülesandeks on veenvalt avada teose idee, määratleda žanrilised iseärasused, leida näidendile kujundlik lahendus, suunata näitlejate loomingulist kujutlust. Tõelise meistri jaoks on see keerukas loominguline protsess, milles kujunevad näidendi olemusele vastavad lavastuslikud printsiibid. Ent nii mõnigi keskpärane näitejuht võib «pugeda peitu» dramaturgi, kogenud näitlejate, andeka kunstniku taha — ja etendus läheb igal juhul.

Ballettmeistril pole nii tähtsat toetuspunkti nagu teose tekst. Stsenarium ja muusika vaid suunavad tema mõtet, äratavad loomingulist kujutlust, fantaasiat. Luues koreograafilise teksti, on lõpptulemusena balletiteose loojaks üksnes ballettmeister. Olgu peale, et afišil peitub koreograafi osa tagasihoidlikult sõna «lavastus» taha — tegelikult on ta autoriks, balletietenduse loojaks.

Ballettmeister tuleb proovisaali varem kavandatud koreograafilise tekstiga. Tantsijaile veel tundmatu lavastus on koreograafi jaoks juba olemas. Tõepoolest, minevikus, kui muusika oli lihtsakoeline, juhtus, et koreograaf lavastas balleti otse käigult, tantsijate keskel. Kuulas ära vajaliku muusikalise fragmendi, mõtles, kuulas veel kord muusikat — ja seadis variatsiooni polkale või bravuursele ungari tšaardašile. Tõsised kunstnikud rikkusid aga sellist traditsiooni. Praegu, sümfoonilise muusika ajastul, ei jää ükski ballettmeister lootma ainult «õnnelike» mõtete ilmumisele lavastusproovide käigus. Muidugi, balleti repeteerimisel leitakse uusi värve, rohkem kui üks kord korrigeeritakse solo- ja

massistseenide kompositsiooni, osatäitjate individuaalsus dikteerib rea tähtsaid detaile. Igale proovile eelneb aga suur loominguline ettevalmistus.

Koreograafia loomist komplitseerib mõõtnatult asjaolu, et tantsu ei ole peaaegu võimalik fikseerida. Ammust ajast on tehtud kõikvõimalikke katseid luua tantsu üleskirjutamiseks süsteem, kuid need on jäänud tõhusamate tagajärgedeta. Mõned ballettmeistrid leiutasid lihtsuse mõttes isiklikud tantsutähistused noote imiteerivate tingmärkide näol. Teised joonistasid gruppide paigutusi keerulistes kordeballeti stseenides. Petipa ja Fokini arhiivides säilitatakse koos balletistsenaariumide ja -plaanidega rohkesti skemaatilisi visandeid. Need on tehtud kiiruga ja näivad pigem hooletu meelelahutusena. Kuid läbisegi põimuvad jooned ja ringid elustusid laval hämmastavalt kauni nereiidide tantsuna «Uinavas kaunitaris» või tsaaritaride tantsuna «Tulilinnus».

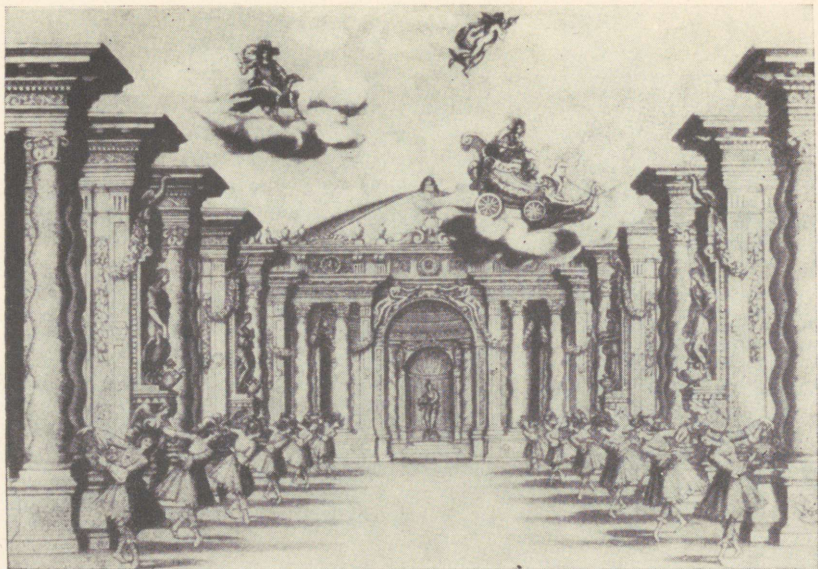
Siiski on kõigil taolistel ülestähendustel puhtabistav iseloom ja nad ei suuda anda täit ettekujutust tantsuliste vormide kogu rikkusest. Siit, muide, üks balletikunsti iseärasus. Kui muusikateoseid säilitatakse fonoteekides, suurte kunstnike skulptuure ja lõuendeid kolleksioneeritakse muuseumides, siis balletil ei ole siiani olnud fonde oma aarete jaoks. Ainult elav inimmälu on talletanud mineviku paremaid lavateoseid, mis anti edasi estafetina ühelt põlvkonnalt teisele. Kahe sajandi vältel ei ole kadunud lavalt «Asjatu ettevaatus». Tõsi küll, Dauberville'i originaalkoreograafiast ei ole säilinud enam kuigi palju, kuid vähenõudlik süžee ja karakterid ei ole kaotanud

oma võlu. Umbes sada kakskümmend viis aastat läheb triumfaalse menuga «Giselle» — balletiromantismi parim lavastus. Kolmveerand sajandit tagasi vallutasid maailma balletilava «Luikede järv» ja «Uinuv kaunitar». Ent tarvitseb vaid katkestada elav traditsioon mõneks aastakümneks, ja balletilavastus on tagasipöördumatult kaotatud. Mineviku kogemuste omandamisega on seotud igasuguse kunsti tulevik. Sellepärast on pärandi alalhoidmine balleti jaoks raskemaid ja eluliselt tähtsamaid probleeme.

Kinematograafia areng ja eriti laiekraani kasutuselevõtt on tänapäeval avanud võimaluse ballettide filmimiseks. Kuid isegi kinokaamera terav objektiiv ei suuda alati hõlmata kõike balletilaval toimuvat. Nii libiseb solistide või tantsijate grupi eraldamisel suures plaanis vaateväljast kogu episoodi kompositsioon, massistseenides figuuride tunduval kaugenemisel kaotab aga tantsuline tekst väljenduslikkuse.

Balleti lavastamisel loob koreograaf mõttes tantsulised kompositsioonid, mis haaravad kõiki osatäitjaid ja saavutavad kohati erakordse keerukuse. Seejärel kontrollib ta oma kavatsust, tantsides järjekorras erinevaid osi. Ballettmeister peab omama peent musikaalsust, kompositsioonitunnet, kujundlikku mõtlemist ja lõpuks, erilist koreograafilist mälu, mis fikseerib nagu ideaalne objektiiv etenduse detailides.

Täiesti põhjendatult võib öelda, et balletikunsti imede ime on harva esinev ja hämmastamapanev koreograafitalent.



Stseen XVII sajandi balletietendusest



Koomiline etteaste. XVII sajandi ballett



Stseen balletist «Sülfiid» (gravüür XIX saj. I poolest)



Stseen balletist «Giselle» (gravüür XIX saj. I poolest)



Hispaania tants balletist «Luikede järv»
A. Širjajevi ja M. Skorejuki esituses



L. Baksti eskiis balleti «Šeherezade» dekoratsioonidele



Stseen balletist «Tulilind»



A. Pavlova balletis «Chopiniana»



«Luikede järv». Odette — M. Semjonova



Vilide *grand pas* balletist «Giselle»



«Luikede järv». Odette — G. Ulanova, prints Siegfried — K. Sergejev



«Luikede järv». Otilie — M. Plissetskaja, prints Siegfried —
N. Fadejetšev

Kunstnik balletis

Ballettmeisteri lähimaks kaastööliseks ja üht-aegu täieõiguslikuks kaasautoriks on teatrikunstnik. Tema eskiiside järgi valmistatakse teatri töökodades dekoratsioonid ja kostüümid.

Enamasti torkab balletietendustel silma värviküllane lavakujundus ja rohked lavalis-dekoratiivsed efektid. Siin võib näha Pähklipurejat sõitmas lootsikuga roosal merel, fantastilist veealust kuningriiki, metsatulekahju ja kindluse hävimist. Taoline muinasjutulisus seisab tihti kunstilises kavatsuses tähtsal kohal. Lossi ilmumine ja võlumetsa liikuv panoraam aitab balletis «Uinuv kaunitar» luua illusiooni unest, mis on aheldanud Aurora kuningriigi. Mõnikord on aga ka nii, et efektne vaatemäng varjab peamise — osatäitjad ja etenduse enda.

Iseenesest mõista on iga lavakujundus tihedalt seotud teatud epohhi esteetiliste arusaamade ja lavastusliku kavatsusega. XVIII sajandil valitses balletis klassitsistliku esteetikaga kooskõlas aja- ja kohatunnusteta lavakujundus ning õukonnakostüüm. Viimane asendus hiljem kitooni, pärast romantismi võidulepääsu aga õhuliste tuunikatega. Alates XIX sajandi kolmekümnendaist aastast riietus klassikaline tantsija trikoosse ja lühikesesse liibuvasse pihtkuube — koletti, baleriin — sujuvajoonelisse korsetti ja kergesse seeliktuunikasse, mille pikkus ulatus esialgu allapoole põlvi, hiljem lühenes ja muutus vahutaoliselt kohevaks. Kostüümile lisandusid spetsiaalsed kingad: tantsijal — pehmest lõuendist, baleriinil aga atlassist, varvastantsu kergendamiseks tugeva ninaga. Kolette ja tuunikaid võib prae-

gugi näha laval «Giselle'is» ja «Bajadeeris», «Uinuvas kaunitaris» ja «Raimondas». Ent see kostüüm on muutumatu vaid klassikaliste partiide esitamisel. Teatraliseeritud rahvuslikes tantsudes on tantsijad riidetatud teisiti — suurema või vähema etnograafilise täpsusega. Huvi «kohaliku koloriidi» vastu, mis esmaselt tärkas romantismi ajastul, viis ajaloolistele ja etnograafilistele detailidele dekoratsioonis ja kostüümis.

XX sajandi alguse väljapaistvamad teatrikunstnikud A. Golovin, K. Korovin, A. Benua, N. Roerich, L. Bakst viisid läbi balleti lavakujunduse reformi. Nad loobusid möödunud sajandi balletilavale nii iseloomulikust tuunikate ja trikoode eklektilisest ühendamisest hispaania mantoode ja antiikkitoonidega. Nende loodud dekoratsioonid ja kostüümid olid alati välja peetud ühest kunstilisest printsiibist lähtudes ja peenelt stiliseeritud teatud ajastu vaimus. Kandes vaataja kujutluse kord Kreeka klassikalisse antiikaega, kord polovetside stepi palava taeva alla, kord XVII sajandi Prantsusmaale, hämmastas lavakujundus ennenägematult lopsaka maalisusega.

Uued ja erakordselt keerukad ülesanded seisisid kunstniku ees nõukogude balletis. Võtnud eelnenud epohhilt üle kujunduse stiililise ühtsuse põhimõtte, asusid nad taotlema dekoratsioonide ja kostüümide realistlikku tõepärasust, eluliste detailide ranget valikut. Selle nõude täitmine ei osutunud lihtsaks. Elutõde balletilaval ei võrdu kaugeltki ajaloolise ja olustikulise keskkonna vahetu taastamisega. Žanri tinglik olemus määrab ka dekoratsioonide iseloomu. Lavakujundusele esitab ballett omad spetsiifilised nõudmised.

Kui dekoratsioonid on liiga kogukad, ei jää tantsijaile lihtsalt ruumi tantsimiseks. Ballett vajab lavalist avarust ja kergeid, tantsuks mugavaid kostüüme. Kasutatud materjal, kostüümi lõige, joon ja värv mõjuvad liikumises — tantsus. Kostüüm võib sobivalt rõhutada plastikat ja järelilikult ka kangelase karakterit, aga ka vastupidi — võib seda lämmatada, moonutada.

Balletti pidurdas pikemat aega olustikulisus, eriti kaasajateemalistes lavastustes. Tõepoolest, kui kangelased on rietatud gimnastjorkadesse ja nahkkuubedesse, tulistavad ehtsatest vintpüssidest ja keedavad teekannus teed, kas tundub siis loogilisena, et nad väljendavad oma tundeid tantsulistes duettides? Kaasaegse kostüümi otsinguil balletis on esmajärguline tähtsus. Säilitades ajastu tunnused, peab kostüüm poeetiliselt tõusma olustikust kõrgemale.

Muide, see kehtib igasuguse kostüümi ja igasuguse balletidekoratsiooni kohta. Ilmekaks näiteks on siin Prokofjevi «Kivilille» kaks redaktsiooni.

T. Starženetskaja kujundus selle balleti esimesele lavastusele (Suur Teater, 1954) vastas väliselt Uraali oludele. Täiesti nagu elus, võis laval näha talutaret, kaevanduse karjääri raskeid malahhiidikamakaid tassivate kurnatud inimestega, laadapalagane ja müügilaudu barankadega, tantsijate liikumist kammitsevaid sarafane, plüüšist šarovare, kirevaid pluuse, ihukaitsjate käes vihisevaid nuute. Siin oli kõike... peale Bažovi teose poeetilise atmosfääri, tema targa mõistukõne.

Uuele lavastusele (S. M. Kirovi nimeline Teater, 1957) S. Virsaladze loodud dekoratsioonides

puuduvad olustikulised üksikasjad peaaegu täielikult. Vaatajale ei pakuta «tõe» pähe laval toimuvaid fantastilisi sündmusi, kuid selle asemel aidatakse süveneda nende paljutähenduslikesse mõtetesse. Malahhiitlaegas lava sügavuses meenutab täiesti muinasjutuvestja väljamõeldist. Laeka seestpoolt valgustatud seinal avanevad Uraali vaated, kujutatud vaid vihjamisi. Kaks-kolm peenetüvelist kaske. Teerada kuuvalgel, mis salapäraselt lookleb mööda keelatud Ussimäe nõlva. Läbi sügiskuldse lehestiku kumab laadakarusselli punane lipuke. Sellel poeetilisel foonil hakkab hargnema terve värvide sümfoonia, kus igal kangelasel on oma, kuju evolutsioonile vastavalt muutuv toon. Kerges, voogavas sarafanis ilmub Katerina. Tema ja Danila kostüümid balleti esimeses vaatuses on värvilt heledad, õrnad nagu kevadine rohelus. Hiljem, kui Katerina jääb üksinda, põimub sekka kurbuse sirelikarva toon. Severjani iseloomustab pahaendeline lilla toon, mis tungib esile terava kontrastina. Vasemäe Perenaine on fantastiline, sisalikku meenutav olevus sarlakpunase kullaga kirjatud smaragd-rohelises soomuses. Rahval on oma värvigamma, algul pastelne, pehme, harmoneeruv Katerina ja Danila toonidega, laadal aga on vene kostüümid antud rahvusliku seinamaali värves: tumepunase, musta, kullaga. Ja kogu see tantsiv, juubeldav aastalaat — verevad sarafanid, punased särgid, kumatšrätikud — sarnaneb lõkketule lahvatava leegiga, millest nagu purpurmusta suitsuna eraldub mustlastantsude süit. Kunstnik tunneb värvide muusikat. Tema maalilised lahendused selgitavad paljuski sündmuste mõtet.

Parimate nõukogude teatrikunstnike —

V. Dmitrijevi, P. Viljamsi, S. Virsaladze, V. Rõndini tööd balletikujunduse vallas on mitmeti erinevad. Siiski tähendab nõukogude balletile palju nende kunstnike püüd poeetilise kujundlikkuse ja julge tinglikkuse poole.

Osatäitjad

Ja ongi valmis etenduse kujundus. Nüüd sõltub koreograafi, helilooja, stsenaaristi, kunstniku loomingu- ja kavatsuse teostumine osatäitjatest. Seni, kuni dirigent töötab orkestrantidega partituuri kallal, otsides vajalikke kõlavärve, seab koreograaf balletti. Algul viiakse proove läbi saalis klaveri saatel. Hiljem kantakse nad üle lavale, kontsertmeistri vahetab välja orkester ja töös algab otsustav etapp.

Koreograafi kohustused on sedavõrd laiad, et ta vajab abilisi — lavastuse repetiitoreid. Sel ajal kui koreograaf tegeleb uute stseenide loomisega, töötavad nemad vabade osatäitjatega juba lavastatu viimistlemisel. Balletiteatris on tavaliselt repetiitoreiks suurte lavaliste kogemustega inimesed.

Balletilavastuse esitajateks on solistid ja kordeballett.

Solistid esinevad iseseisvates osades. Juhtival kohal nende hulgas on baleriinid ja esimesed tantsijad, kellele usaldatakse kesksed partiid, mis põhinevad enamasti klassikalisel tantsul.

Esimesel pilgul näib, et balletiartistil on raske ilmutada oma individuaalsust. Ta täidab balletimeistri loodud koreograafilist teksti. Tema liikumine on täpselt määratud muusikalise fraasi piiridega. Improvisatsioon, ettenähtud misanstseeni-

dest loobumine ei ole tantsulises joonises võimalik. Kuid tegelikult on balletiartisti loominguline osa väga suur. Loob ju koreograaf balleti ja seab partii joonise tantsijate vahetul osavõtul. Ta arvestab seejuures ilmtingimata osatäitjate võimeid ja partiid omandavadki vastava värvingu. Seetõttu seonduvad balletis teatud kujud nii tihti ettekujutusega esimesest esitajast: Surev Luik — Anna Pavlovaga, Petruška — Vaclav Nižinskiga, Jääpiiga — Olga Mungalovaga, Tao Hoa — Jekaterina Geltseriga ja Jelena Ljukomiga, Maria ja Julia — Galina Ulanovaga, Zarema — Olga Jordaniga ja Tatjana Vetšeslovaga, Laurencia — Natalia Dudinskajaga, Frondoso ja Othello — Vahtang Tšabukianiga, Egina — Alla Šelestiga. Balletiartistile on osa uues lavastuses, mis töötab kaasautorlust koreograafilavastajaga, parim võimalus kinnitada ja avada oma loomingulist individuaalsust. Iseloomulik on see, et huvitavamaks on kujunenud nende tantsijate saatus, kel tuli ballettmeistriga töötada just uute osade kehastamisel.

Märksa raskem on «oma» sisse tuua neis partiides, mille esitamises valitseb ammune traditsioon. Kuid tantsija individuaalsus etendab ka siin otsustavat osa. Plissetskaja romantiline ja rafineeritud Odette erineb Ulanova harmoonilisest, õrnast Odette'ist niisama palju kui uhke ja rahutu Odette Semjonova käsituses. Igaüks neist baleriinidest lisas lavakujule oma suhtumise, avastas selle oma andelaadile vastavalt.

Baleriinide ja esimeste tantsijate kõrval on balletitrupis klassikaliste, grotesksete, miimiliste ja rahva-karakterosade täitjad. Kaasaegse koreograafia žanriline rikkus on erakordselt tõstnud

kõige erinevamat plaani solistide loomingulist kaalu.

Kordeballett on hõivatud peamiselt massistseenedes. Sõnasõnalises tõlkes prantsuse keelest tähendab kordeballett «balleti kondikava». Sel-line määratlus on täiesti põhjendatud. Kogu aja vältel, mil eksisteerib balletiteater, täidab kordeballett mitmekesiseid ja tähtsaid funktsioone. Ta võib olla lüüriliseks fooniks või peategelaseks, võib kujutada endast ühtset tervikut, omalaadset tantsulist «koori» või koosneda individuaalsete karakteritega tegelastest. Iga lavateos seab kordeballeti ette erilised ülesanded, nõuab esituses kindlat stiili, kujundeis — väljenduslikkust, ansamblipuhtust. Pole juhuslik, et balletiteatri kultuuri üle otsustatakse eeskätt selle järgi, mil-line on kordeballett.

Koreograafilise lavateose loomine on erakord-selt töömahukas protsess. Suured balletiteatrid ei too tavaliselt ühe sesooni jooksul välja üle kahe esietenduse — märksa vähem kui draamateatrid.

Töö jooksva repertuaariga jätkub balletis pide-valt. Iga lavastus nõuab enne etendust proove solistidega, tihti ka kordeballetiga. Ja lõpuks võtab etenduse juht koha sisse juhtimispuldi taga, mis on sidevahenditega ühendatud kõigi kulissidetaguste ruumidega. Alles seejärel kustu-vad aeglaselt lühtrid.

MIS ON KOREOGRAAFIA?

Ja nii kohtusid saatuse tahtel tuline enesekindel noor krahv ja naiivne lihtne tütarlaps... Balleti «Giselle» esimene vaatus sarnaneb traagilise novelliga. Aadlidaamiga kihlatud krahv petab Giselle'i tundeid. Noor tütarlaps, peaaegu laps, kaotab mõistuse ja hukkub. Armunute õnne häirimatu idüll asendub hingelise segaduse, siis vapustuse, paratamatu tragöödiaga.

Kust ammutab ballettmeister vajalikud tantsulised kujundid? Mis on koreograafia?

Etümoloogiliselt tuleneb see mõiste kahest kreekakeelsest sõnast: «*choreia*» (nii nimetati antiik-kreeka teatris laulu-tantsurühma, «kooori») ja *graphō* (kirjutan), järelilikult on «koreograafia» üleskirjutus, tantsulise tegevuse fikseerimine.

Koreograafia komponentideks on tants ja pantomiim.

Tantsu vormid on mitmekesised. Balletipraktikas on kindlalt juurdunud niisugused mõisted nagu klassikaline tants, rahva-karaktertants, groteskne tants, ent kõik see on küllalt suhteline. Tänapäeva klassikaline tants erineb Petipa-aegsest, too omakorda ei sarnanenud Noverre'i «suursuguses stiilis» tantsuga (terminit «klassikaline tants» Noverre'i ajastul veel ei tuntud). Ent kuidas ka klassikaline tants ei ole muutunud, on ta jäänud balletikunsti aluste aluseks ja tantsijate kasvatamise universaalseks süsteemiks.

Klassikaline tants

Klassikalise tantsu õpetamine balletiartistile algab lapseas. Avaras saalis katab üht seina suur peegel, kolmele ülejäänule kinnituvad tugipuud. Nii näeb välja balletiklass. Käega kergelt tugipuule toetudes harjutavad koreograafiakooli väikesed kasvandikud jalgade positsioone. Pedagoog jälgib tähelepanelikult, et jalapöiad ja põlved oleksid korralikult väljapoole sirutatud, kannad aga oleksid kord kokku surutud, kord oleks nende vahel väike vahemaa, kord asetuksid ristakuti teineteise taha. Kõigis viies positsioonis sooritavad lapsed erilise kükkasendi — *plié*. Harjutamise eesmärgiks on arendada tantsija lihaste elastsust ja «lahtist» jalga. Väljapoolsus annab liikumisele vabaduse, võimaldab edaspidi jala kõrget heidet või sujuvat viimist ette, taha ja kõrvale. Kuid need on juba balletitunni — *exercice*'i järgmised ülesanded.

Peab olema väga püüdlik, et selg oleks sirge ja väljasirutatud varbad libiseksid elastselt põrandal. Ainult õigesti treenitud ülakeha lubab tantsijal tulevikus säilitada tarvilikku tasakaalu pööretes ja hüpetel.

Reale harjutustele tugipuu ääres ja saali keskel järgneb pedagoogi käsklus: «*Adagio!*» Samas vahetub muusika rütm. Õpilaste liikumised ühendatakse nüüd juba tantsulistesse fraasidesse, mis on küll lühikesed, kuid selgelt «laulvad» ja mõõdukas rütmis. *Adagio*, klassikalise tantsu aeglase osa joonis on suursugune ja rahulik. Vene baleriinide tants on alati silma paistnud poeetilisuse, sujuvuse, joonte puhtrahvusliku laulvusega. Kuid selleks, et olla väljenduslik *adagio*

kaunites poosides, peab olema enesele kindel, vabalt valitsema oma keha.

Tantsija paindlikkust, osavust, liikuvust viimistletakse *allegro's* — balletitunni lõpuosas. Virtuuoslikud pöörlemised — tuurid — kombineeritakse siin hüpetega, lendudega, millega tihti kaasnevad pöörded õhus ja *batterie'd* — löögid ristatud jalgadega. *Allegro* on bravuurse tantsu kool, tulevase virtuoossuse tagatis.

Aasta-aastalt muutub balletitund üha raskemaks. Tantsukunstini jõuavad lapsed määratu tööga, sageli ka meelehärmi tundes. Ja hiljemgi, balletiartistina, ootab igapäevane treening: lõputud harjutused tugipuu ääres, aeglane *adagio*, kiire *allegro*. Tantsija elukutse on väga karm. Ta ei luba vaheaegu töös. Marie Taglioni hääletu, lendlev hüpe oli igapäevase kolme- ja neljatunnilise *exercice'i* tulemus, mille raskus baleriini mõnikord minestuseni viis.

Paljud balletipedagoogide põlvkonnad on täiustanud klassikalise tantsu metoodikat. Nende kogemusi üldistasid ja arendasid novaatorlikult nõukogude pedagoogid eesotsas koreograafia-professor Agrippina Jakovlevna Vaganovaga, kelle nime kannab meie maal vanim — Lenini-grad Riiklik Koreograafiakool.

Klassikalise tantsu süsteem ei ole ainult pedagoogiline meetod, vaid ka väljendusvahendite ammendamatu allikas. Selle aluseks on erinevast olustikust, eri rahvaste kõige vanemast ajast pärit tantsude liikumised, mida on viimistletud ja ümber töötatud. Balletitunnis kasvatatud figuuri väljasirutatus sai tantsija suursuguseks kehahoiakuks. *Plié* pehme vetruvus andis impulsi hüpeteks. Klassikalist tantsu eristab omalaadi

tung ülespoole: liikumiste kindel suunitlus ja keha pöörete range väljasirutatus, oskus hoida õhus teatud poosi.

Selline süsteem formeerus pikema aja vältel. Veel aastat poolteistsada tagasi ei tundnud ballett varvastantsu. Baleriin tantsis algul kontskingades, hiljem kergeis ja pehmeis tuhvrites. Puškini ajastu vene Terpsichore — poetiline Avdotja Istomina — tõusis juba peaaegu varvastele, ehkki see *pas* kandis tal hetkelist iseloomu.

Varvastants hakkas juurduma XIX sajandi kolmekümnendail aastail — balletiromantismi õitseajal. Baleriini klassikaliseks rõivastuseks said siis peenimast gaasist tuunikad. Marie Taglioni loodud Sülfiid tantsijanna isa Filippo Taglioni samanimelises balletis on arvutu hulga peeride, vilide, najaadide ja undiinide eelkäijaks.

Vaimustatud Herzen võrdles Taglioniit paradisiilinnu kerge sulekesega. Poeet ja kriitik Théophile Gautier kirjutas, et ta «hõljub nagu vaim valgest musliinist olendite keskel, kellega tal nii meeldib end ümbritseda...» Kui Sülfiid — Marie Taglioni tuunikatepilves, lillepärja ja vikerkaarevärviliste tiivakestega — tõusis tantsides varvastele, näis, et nägemus lahkub maapinnalt... Õhus hääbuv lend, seis varvastel, püüd kõrgusse mõtestusid romantilises balletis kui kindlale ideele allutatud väljendusvahendite süsteem.

Hiljem muudeti kunstiline võte mõnigi kord eesmärgiks omaette. «Balletitantsu langusperi-oodil kasutab tantsijanna varbaid selleks, et häämastada vaatajat nende tugevuse, vastupidavusega. Polsterdanud tihedalt oma atlasskingade

otsad, hüpleb ta neil, taob neid vastu põrandat nii, kuis vaid jaksavad musklilised, sissetöötatud, arenenud väljapoolsusega jalad,» kirjutas nõrdinult Fokin. Tema jaoks olid «terasesed varbad» «manduva balleti kohutav leiutis», kuulus *fouetté* (paljukordsed pöörded ühel jalal, sel ajal kui põlvest kõverdatud teine jalg teeb kiireid ringe sirutusega kõrvale) aga — «kõige vastikum, kõige valelikum väljamõeldis».

Fokini protest oli põhjendatud ainult osaliselt. *Fouetté*'d ja teised tehniliselt keerukad *pas*'d leidsid laialdast kasutamist Marius Petipa ja Lev Ivanovi tõeliselt väljenduslikes tantsulistes kompositsioonides. Ka ennastrahuldav virtuoossus lõi sageli välja XIX sajandi lõpuaastate balletis. Eriti tabasid Fokini sõnad tol ajal pidevalt vene lavadel gastroleerivate itaalia tantsijannade kunsti. Tehniliselt hiilgavad, püüdsid nad rabada vaatajat raskeimate *pas*'dega, unustades seejuures tantsu sisukuse.

Üle võttes itaalia tantsijannade kogemusi, iseäranis nende *exercice*'i eeliseid, mis kasvatasid energiat, dünaamilisust, vastupidavust, noorenes vene klassikaline tants. Geniaalne Anna Pavlova ise luges end paljus itaalia pedagoogi Enrico Cecchetti tänuvõlglasteks. Oma ülemaailmse triumfi aastail külastas ta regulaarselt Cecchettit, et töötada tema klassis. Ja veel hingestatumalt «laulis» tema Luik, kui lüürilist rahutust kontrollis koreograafia range algebra.

Tants areneb pidevalt ka meie päevil. Praegu vaieldakse tihti ja tuliselt sportlik-akrobaatiliste vormide mõju üle balletile. Selles küsimuses orienteerumiseks tuleb heita pilk nõukogude balleti ajaloo kõige varasemasse perioodi.

Juba kahekümnendate aastate algul andsid nõukogude tantsijad Jelena Ljukom ja Boriss Šavrov, Viktorina Kriger ning tema partnerid Leonid Žukov ja Assaf Messerer oma bravuurse, dünaamilise tantsuga põhjust taolisteks vaidlusteks. Need olid otsingute aastad, mil paljugi traditsioonilisest klassikalisest tantsust tundus läägena ja maneeritsevana. Rahuldumata esinemistega akadeemilisel balletilaval, läksid Ljukom ja Šavrov üle estraadile. Siin töötasid nad välja tantsulise dueti uue tehnika: julge, ohtliku, tulvil pateetikat ja trotslikku riski. Tugev hoovõtt — ja Ljukom paiskus hüppelt partneri kätele, andes talle võimaluse püüda end lennult. Riskantsed kõrged tõsted, laval igas suunas lendlevad hüpped näisid sportliku osavuse imena, vahel aga äratas üldse kahtlusi nende kuuluvus balletti.

Krigeri tantsus hämmastas muu. Kirglikult ja temperamentselt püüdis ta raskuste iseseisva ületamise poole. Ta alustas *fouetté*'de kaskaadi nii, et silmaga oli raske eristada liikumist. Keerelnud vihurina varvastel, tardus ta kohale nagu naelutatud. Tema käed viskusid üles või paiskusid laiali stiihilises hoos, täielikus vastuolus balletipositsioonidega, mis nõudsid pehmet, ümarat joont. Ka partner sooritas samu *pas*'sid mis baleriin, võisteldes viimasega meisterlikkuses. «Õudne hakkab klassikalise tantsu saatuse pärast!» hüüdsid traditsioonide pooldajad.

Esialgu jäid uuendused tehniliste täiustuste piiridesse. Ent juba kahe-kolme aasta pärast märkis kriitika Krigeri esinemistes «kaasaja teravat, stiihilist rütmi». Otsingute mõte sai silmanähtavaks. Vabastades tantsu salongimaneerlikkusest ja küllastades seda bravuursete tempo-

dega, vormisid esitajad intuiitiivselt tahtekindla tantsustiili jooni.

Nii kujunes aegapidi nõukogude esituskool. Järgmise põlvkonna artistide Aleksei Jermolajevi, Marina Semjonova, Olga Jordani, Vahtang Tšabukiani, Natalia Dudinskaja loomingus formeerus lõplikult heroiline esitusstiil. Selle pateetika kooskõlastus aja elujaatava vaimuga. Isegi Galina Ulanova, Tatjana Vetšeslova, Konstantin Sergejevi, Mihhail Gabovitši loodud lüürilistes ja draamatilistes kujudes avaldus omalaadne tahtelise initsiatiivi alge. Need omadused olid tagatud koreograafilise kasvatuse süsteemiga — Vaganova koolkonnaga balletipedagoogikas.

Uus esitusstiil balletis oli kõige tihedamalt seotud koreograafilise keele ümberkujunemise ja komplitseerumisega. Mitte asjata ei nimetatud Semjonovat «kolmekordsete tuuride kangelanaks», ja Tšabukianist räägiti, et tal on *pirouette*'id «sündimisest veres». Balletis fikseerus akrobaatilise osavuse element kindlalt tõstetes, tempod muutusid dünaamilisemaks, sagesid lennukad hüpped. «Ebatavalised vormid», «riskantsed võtted», mis varem hämmastasid balletipublikut, kandusid isegi vanadesse ballettidesse. Odette'i lende printsi kätele või balleti «Don Quijote» kangelaste Basilio ja Quiteria finaaldueti bravuurseid *pas*'sid ei pea tänapäeval keegi akrobaatikaks: vaataja on nendega harjunud.

Kunsti areng aga ei peatu saavutatul, vaid jätkub meie eneste silme all. Tants omandab uudseid värve, rikastub virtuoossete liikumistega. Ja jällegi ei juurdu uus ilma erutavate, kirglike vaidlusteta. See on ka arusaadav! Väljakujunenud ettekujutused hoiavad tihti inimesi oma kütkes.

Kunagi luges Noverre oma epohhi esteetilisi norme kõigutamatuiks ja ründas neilt positsioonidelt noorte virtuooside «karglevaid», bravuurseid temposid. Meile tunduksid Noverre'i epohhi «hea maitse» reeglid vististi väga naljakatena, tema poolt väljanaerdud «karglevad tempod» on seevastu muutunud aga «hingestatud lendamiseks».

Iseküsimus on, et ühe ja sama võtte kasutamine võib olla kas formaalne või sisuline.

Keerulisel heitluste ja kaasaegse keele otsingute ajal balletis, mis iseloomustab kahekümnendaid aastaid, lõi ballettmeister Fjodor Lopuhov «Pähklipureja» ekstsentrilise redaktsiooni (Leninigradi Ooperi- ja Balletiteater, 1929). Juba eten-duse sõnaline proloog, mille kandis ette nukk-pähklipureja — balletikooli õpilane —, lõppes akrobaatilise hundirattaga. Oma muinasjutulisel reisil peatusid Maša ja prints teel seisva tõkkepuu ees, istusid sellele — ja kaval konstruktsioon muutus silmapilkselt karusselliks. Nähtavasti sümboliseerisid tõkkepuu ja musta-valgetriibulised postid kangelaste jõudmist erilisse maailma. Seal võtsid Mašat ja printsi vastu punapõselised lumehelbed-beebid. Nende lapselikult jäigad pat-sikesed turritasid lõbusalt mõlemale poole, naer-vad näokesed olid naiivsed. Partnerid kandsid lumehelbeid, pöörates neid vahel üles-, vahel alaspidi. Nukuriigis, kuhu sattusid kangelased, esitati muude numbrite hulgas suur valss. Sport-likes kostüümides tantsijad viskasid uljalt hundi-ratast ja peitusid pärast seda mitmevärviliste sirmide taha, mis vahetasid pidevalt kohta. Lõpuks finaaltseen, millest võtsid osa Maša, Pähklipureja ja viis solisti, — sellele stseenile

andis üks kriitik tabavalt nimetuse «spagaadi apoteos». Baleriin, keda toetasid mitu kavaleri, sooritas lõputuid spagaate põrandal ja õhus.

Lavastus kutsus välja karmi kriitika. Auto-reile heideti õigustatult ette muusika meelevaldset tõlgendust, lavakujunduse konstruktiivsust, akrobaatikaga liialdamist. Kuid hundiratta ja spagaadi kui «balletile võõraste» võtete vastased unustasid seejuures, et kaks aastat varem rakensid väsimatu koreograaf-otsija suurepäraselt spagaati balletis «Jääpiiga» (1927).

Siin, karmis pakaseriigis, ilmus lumetuiskude valitsejanna — salakaval ja nukrutsev Jääpiiga. Tema plastika oli nurgeline: käsi toetas põlast jalga, mis oli tõstetud kõrgele pea kohale ja moodustas sellega teravnurga, tippiv samm varvasel sulas maadligi surutud spagaati. Jääpiiga sale figuur kord sirutus, kord laskus spagaati, murdudes habraste jääkristallidena. Koreograafi novaatorlus rikastas selles balletis klassikalist tantsu, kuna väljendusvahendid vastasid kunstilise kuju olemusele.

Juba toodud vähestest näidetest selgub, et on ennatlik tagasi lükata või tunnustada tantsulist võtet kui niisugust. Kõik seisneb selles, kuidas võtet kasutatakse, kas ta aitab avada lava-teose sisu, kas ta kätkeb endas kujundlikku mõtet.

Nõukogude ballett otsib lakkamatult uusi väljendusvahendeid. Selleks võivad olla tantsuliselt virtuoossed vormid, mis löid Vasemäe Perenaise fantastilise kuju Juri Grigorovitši «Kivililles», kui ka Leonid Jakobsoni lavastatud balleti «Spartacus» kangelaste vaba plastika. Esimesel juhul on klassikalise tantsuga seotud akrobaati-

lised elemendid: liikumiste ja pooside terav viimistletus, kõrgete tõstete osavus ja julgus. Naiselik paindlikkus ja nurgeline tormakus avavad Uraali maapõue valitsejanna karakteri omapära. Balleti «Spartacus» kõnealuses lavastuses puuduvad üldse klassikalise tantsu sellised tunnused nagu väljapoolsus ja liikumine varvastel. Võtnud aluseks kujutava kunsti mälestised, püüdis lavastaja elustada antiikplastikat. Ent ka «Spartacuse» koreograafia baseerub klassikalisel süsteemil, mis on ballettmeisteri poolt omapäraselt ümber kujundatud.

Tuginedes ajalooliselt kujunenud klassikalise tantsu süsteemile, arendavad, täiustavad ja transformeerivad koreograafid seda ka tulevikus.

Groteskne tants ja rahva-karakteritants

Ballett ammutab oma vorme kõige erinevamaist allikaist. Tema tähtsaimaks varamuks on aga rahvatantsukunst. «Kust sündis tantsude säärane mitmekesisus?» kirjutas Gogol «Peterburi märkmetes». «See sündis rahva iseloomust, tema elust ja tegevuslaadist. Rahvas, kes elab uhket ja sõjakat elu, väljendab seda uhkust oma tantsus, muretul ja vabal rahval avaldub tantsudes piiritu vabadusiha ja poeetiline eneseunustus, kuuma kliimavööndi rahvas pani tantsu oma kire, helluse ja kiivuse. Peene valikuga võib balleti looja siit võtta niipalju kui soovib oma tantsivate kangelaste karakterite määramiseks.»

Kirjaniku mõtted ühtisid mineviku suurte koreograafide ootustega, kes kinnitasid rahvalike tantsuvormide tundmaõppimise hädavajalikkust. Sajandite vältel oli aga balletikunsti side rahva-

tantsuga võrdlemisi kaudne ja vahendlik. Kuulus üksnes privilegeeritud klassidele, isoleerus ballett folkloorsest mõjust. Rahvatants pääses sinna vaid üksikutes numbrites.

XVI—XVII sajandi õukonnaballetis olid algul käibel koomilised stseenikesed, mis seonduvad rahvaliku farsi traditsioonidega. Tantsijad esinesid lihtsameelse talupoja, õgardist koka või šarlatanist laadatohtri kostüümis. Sisuliselt oli see groteskne tants, kuid seda nimetati «tantsuks karakteris», sest esitajate ülesandeks oli kehastada karakterit, kuju.

Edaspidi omandasid groteskne ja karakteritants iseseisva tähenduse.

Groteskset tantsu hakati kasutama koomiliste ja negatiivsete kujude partiides, kelleks olid narrid ja pajatsid, emake Gigogne ja polišinelid «Pähklipurejas», fee Carabosse oma saatjatega. Vormilt väga mitmekesine on groteskne tants Fokini ballettides. Niisuguste vahenditega on loodud Koštšei ja tema kaaskonna «paganliku tantsu» stseen Fokini ühes parimas lavastuses — Stravinski balletis «Tulilind». «Paganliku kuningriigi,» jutustab ballettmeister, «ehitasin ma groteskseile, nurgelistele, vahel ebardlikele, vahel naljakaile liikumistele. Viirastused ronisid ringi neljakäpuli, hüppasid kui konnad, tegid põrandal istudes ja lamades jalgadega mitmesuguseid vigureid, liigutasid käelabasid nagu kalauimi kord küünarnukkide, kord kõrvade taga, plettsid käsi sõlme, veeresid kükkides nurgast nurka jne.»

Groteskse tantsu poole on sageli pöördunud ka nõukogude koreograafid niisuguste kujude loomisel nagu Li Shang-fu balletis «Punane moon»,

Tuhkatriinu õed ja vöörasema, kurikaval metsävaim Šurale. Sageli baseerub grotesk klassikalisel alusel, tõlgendades teda parodeerivalt. Nii on muu hulgas lahendatud Tuhkatriinu kadedate õdede — kapriisse eputaja ja labase, ägedaloomulise kiusupunni osad Rostislav Zahharovi (Suur Teater, 1945) ja Konstantin Sergejevi (S. M. Kirovi nimeline Teater, 1946) lavastustes. Groteski allikaks võivad samuti olla olustikulised liikumised. Leonid Jakobsoni koreograafilises miniatuuris «Pugeja» piilub algul eesriide pehmetest voltidest ettevaatlikult pea. Lipitsevalt naerata Pugeja ei välju, vaid otse lipsab lavale. Tema maneerid on ülimalt ettevaatlikud, liikumised meelitavad ja ülespuhutud — iga hetk on ta valmis tarduma totrasse teenistusvalmisse poosi. Viimasel ajal on nõukogude koreograafid üha rohkem huvitunud grotesksetest vahenditest seoses katsetega luua terviklik satiiriline balletietendus (Otkazovi ja Firtitši «Lutikas» Jakobsoni lavastuses, S. M. Kirovi nimeline Teater, 1962; «Porutšik Kiže» Prokofjevi muusikale Olga Tarassova ja Aleksandr Lapauri lavastuses, Suur Teater, 1963).

Karaktertantsudeks hakati XIX sajandil nimetama teatraliseeritud rahvuslikke tantse: tarantellat, masurkat, tšaardašši. Valdavas osas neist ei nõutud individualiseeritud kuju loomist. Rahvuslikku karakterit ja temperamenti avati siin äärmiselt üldistatult.

Selle aja balletilavale sattusid rahvuslikud tantsud üpris silutud kujul. Mõnikord jäi vene «pljaskast» järele vaid pidulik kokošnik ja elegantne rätikesega lehvitamine. Siidis ja atlassis balleti-«talupoegadel» ei olnud vähimatki sarna-

sust oma prototüüpidega, mistõttu need kujud tingisid sageli demokraatliku kriitika etteheiteid. Muuseas, balletis tunnustati ainult väheseid rahvuslikke tantse, eeskätt hispaania, itaalia, poola, ungari ja ka eksootilisi «idamaa» tantse. Milliselt «idamaalt» viimased pärinesid — seda ei teadnud keegi.

Murrangut rahvuslike tantsude interpretatsioonis märgib XIX—XX sajandi vahetus. Balletid «Küürselg-sälg» (1901) ja «Don Quijote» (1903) Aleksandr Gorski uues redaktsioonis said balletielus sündmuseks. «Seades uuesti «Küürselg-sälu», lavastas ta vene tantsud lähedasemana tõelistele ja K. Korovini värvikad kostüümid andsid neile vajaliku koloriidi,» meenutas A. Vaganova. Teistsuguse ilme võtsid ka «Don Quijote» massistseenid. Petipa loodud tantse täiendas Gorski mitmete uutega, muutes rahvaepisoodid dünaamilisemaks, ekspressiivsemaks. Endised Petipa hoolikalt väljadrillitud rivistused asendusid maalilisemate ja sundimatute stseenidega. Tantsu loomulik sünd «massi erutusest, tema emotsioonidest, tema vastuvõtlikust häälestusest», nagu märgib teravapilguline B. Assafjev, elustas ka tantsu ennast, kuigi etnograafiline usutavus jäi veel üsna kaheldavaks. Tõsi, mitte alati ei õnnestunud Gorski ümbertöötused. Mitmeski lavastuses erinesid uued stseenid liiga teravalt klassikalistest vormidest. «Don Quijote» on koreograafi üks parimaid töid — Gorski redaktsioon on jäänud püsima, tõrjudes kõrvale Petipa lavastuse.

Veel julgem, ja mis peamine, järjekindlam oli oma lavastustes Mihhail Fokin. Tema idamaatsükkel — Arenski ballett «Egiptuse ööd»

(1908), Rimski-Korsakovi «Šeherezade» (1910), eriti aga «Polovetside tantsud» Borodini ooperile «Vürst Igor» (1909) — osutus tõeliseks avastuseks. Need balletid hämmastasid oma fantaasiarikkuse ja ajastu stiili peene tunnetusega. Geniaalsesse polovetside süiti kätkes Fokin sküüdi metsiku, sõjaka hinge raevuka hoo. Ooperi laulvast, böliinalaadsest muusikast otsekui paiskus välja purustav tormi-iil. Märatsev hord polovetsi ammukütte, tõmmunahalisi naisvange, sõdalasi kihutas tagasi vaatamata, pimesi Venemaa peale. Poeetilise võtme otsinguil möödunud aegade tõlgendamiseks toetus Fokin eeskätt kujutava kunsti mälestistele. Kiindumus muistsetesse kultuuridesse kandis teda aga tavaliselt eemale elavast folkloorist.

Vabalt pääses rahvatantsu stiihia balletilavale alles pärast Oktoobrit. Seda soodustas paljurahvuselise nõukogude kultuuri üldine õitseng. Rahvusvabariikide kunstidekaadid avasid koreograafilise folkloori ennenägematud rikkused. Ilmusid ka selle kogujad. Luikedena liuglesid lavale tantsijannad poeetilise nimega ansamblist «Berjozka». Uljalt vihtusid hopakki ukraina ansambli artistid. Sõjakaid ja suursuguseid kaukaasia tantse näitas Gruusia Tantsuansambel. Rahvatantsukunsti üleliiduliseks hoiulaekaks sai Igor Moissejevi loodud suurepärane loominguline kollektiiv. Tantsulise folkloori sügava tundjana pani Moissejev paljuski aluse selle uuele tõlgendamisele kontserdilaval. Lähtudes rahvusliku kultuuri omapärast, osates näha selles rahva hinge, arendas ta hoolikalt edasi tantsu väljenduslikke võimalusi. Selles on tema lavastuste poeetilise võlu

saladus, mis säilitab rahvaliku värskuse ka eredalt teatraalses vormis.

Viimati mainitud väärtus on oluline ka balletiteatri praktikas. Esialgul viis tormiline huvi koreograafilise folkloori vastu rahvatantsude vahetule ülekandmisele balletilavale. Eredad ja omapärased elus, kaotasid nad balletis oma sarmi ning näisid olustiku elementaarse illustratsioonina. Siinkohal meenuski Gogoli tark ja ettenägelik märkus: «Endastki mõista, haaranud neist (rahvatantsudest — V. Tš.) esmase stiihia, saab ta (ballettmeister — V. Tš.) arendada seda ja tõsta võrreldamatult kõrgemale originaalist, nagu muusikaline geenius loob lihtsast, tänaval kuulnud laulukesest terve poemi.»

Ometi osutus ka folkloori loominguline interpreteerimine balletiteatri jaoks ebapiisavaks. Isegi koreograafi fantaasiast õitselelõõnud rahvatantsud jäid ornamendiks balletidramaturgia suhtes. Ainult nende lülitamisega tegevusse ja ühtaegu muutumisega kangelaste psühholoogiliseks karakteristikaks oli saavutatav tõeline edu.

Rahva-karakteritantsu sellise kasutamise näitena võib tuua Vassili Vainoneni loodud stseeni tormijooksu ettevalmistamisest Tuileries'le Assafjevi balletis «Pariisi leegid» (Leningradi Ooperi- ja Balletiteater, 1932). Väljakul pulbitses ärritatud rahvahulk. Marseilaste temperamentne tants vahetus overnlaste raskepärase tantsuga. Ja äkki käristas volava rahvaliku meloodia katki trummi-põrin. Rahvahulk taandus kahele poole, andes teed baskidele, kelle raevukas ja kirglik tants oli kui kutse revolutsioonile.

Kunstiliselt mitte vähem veenvalt lahendas selle ülesande Vahtang Tšabukiani oma balletis

«Mägede süda» (S. M. Kirovi nimeline Teater, 1938). Rahva heroilisest vaimust sündinud adžari-guuri tants horumi sai tal rahva viha ja kättemaksu poeetiliseks sümboliks. Juba horumi folkloorses variandis ei puudu tegevuse elemendid. Tants jaotub episoodidesse: luure, häire, taplus, ühe võitleja haavataasaamine ja võit vaenlase üle.

Süvendades dramaatiliselt neid motive, muutis koreograaf horumi kulminatsiooniks kahele tähtsamale süžeeliselt seostatud stseenile.

Uhke ja mehine kütt Džardži, kes on armunud vürstitar Manižesse, osutus ülestõusnud talupoegade juhiks. Kangelase kutse peale ilmusid vabastarmastavad mägilased. Sihvakad figuurid mustades tšerkessi kuubedes laskusid lindudena ümbritsevalt kaljudelt. A. Balantšivadze muusika põrisesas horumirütmis juhtis mägede nooruk sõdalasi, kes vahel klammerdusid maasse, siis jälle koondusid ühtsesse rivvi. Truudusvanne kasvas ähvardavaks ettekuulutajaks võitlusele, mis puhkes finaalis. Maniže hukkumine sütitas ohjeldamatu võitlustahte. Makstes kätte kangelaste hävitatud armastuse eest, tungisid pimedusest ilmunud ülestõusnud tõrvikute valgel vürstilossi. Kangelase haavataasaamise motiiv tärkas lavastuse traagilises kontekstis: viies endaga kaasa haavatud Džardži, lahkuvad sõdalased kodumägedesse.

Kujundades õnnestunult folkloorseid vorme ümber tegevuslikeks, balleti dramaatilisteks episoodideks, ei piirdunud Tšabukiani sellega. Ta lahendas ka teise ülesande.

Tantsuliste vormide vastastikune rikastumine

Tavaliselt vastandusid klassikaline ja karaktertants lavastuses teineteisele. Sellisena kohtame neid vanades ballettides ja erandeid leidub väga harva. Nii näiteks on balletis «Raimonda» klassikaline ungari *pas*, mille kümne esitajatepaari elegantselt lendlevat tantsujoonist Petipa täiendas oskuslikult ungari tšaardaši uhkete motiividega. Sagedamini aga kasutas koreograaf oma eelkäijate eeskujul karaktertantsu kontrastina klassika ülevale laadile. Sama «Raimonda» keskses vaatuses on kaks vaenulikku maailma — idealiseeritud keskaegne rüütelkond ja tuliste kirgede idamaa — kontrastselt vastandatud klassikalises ja hispaania-araabia süidis. Kõige rohkem on oma ballettmeistripraktikas ühendanud klassikat etnograafilise tantsu elementidega Fokin.

Püüd klassikalise tantsu ja rahvatantsu sünteesi poole on nõukogude balleti jaoks sügavalt seaduspärane, olles rahvalikkuse probleemi lahendamise tähtsaks küljeks. Kõrge ideelisuse nõue tähendab esteetiliselt plaanis lavastuse terviklikku vormi, tantsulise keele kunstilist ühtsust.

Balletis «Pariisi leegid» ei olnud klassikalised ja rahvalikud vormid liitunud veel küllalt kindlalt. Õnnestunult oli seatud esimene pilt, kus rahvalikust farandoolist osavõtavad Jeanne, kaks marseilast ja kangelanna noorem vend eraldusid ringtantsust; Jeanne tõusis pööreldes varvastele — ja märkamatu omandas nelja sõbra tants klassikalise vormi. Kuid balleti järgmistes vaatuses see ühtsus kadus. Rahva võidupeol Pariisis esitasid Jerome ja Jeanne täiesti traditsioonilise dueti, ning ainult sanküloti mütsike ja

kolmevärviline lint vööl kõnelesid veel Jerome'i kuulumisest marseilaste kangelaslikku pataljoni.

Balletis «Mägede süda» oli juba teisiti. Ballettmeister lõi kangelaste partiid klassikalisel alusel, ent andis neile rahvusliku, kogu lavastust läbiva värvingu. Pealegi käis Tšabukiani folkloorsete vormidega ümber märksa julgemalt ning enesekindlamalt. «Gruusia meestetants ei tunne näiteks jalgade väljapoolsust. Tšabukiani andis sellele klassikaliseks tantsuks vajaliku väljapoolsuse. Nii sündis hüppe eriline kerge plastika, mis aitaski ballettmeistril luua mägikotka — Džardži kuju. Grusiinlanna maadligi väänleva tantsu libiseva liikumise tõstis ta varvastele. Tants muutus õhulisemaks ja sissetoodud hüpped, mis katkestasid voolavat tantsujoonist, ei varjutanud gruusia naise tagasihoitud uhkust, vaid aitasid avada ka tema natuuri teisi külgi — julgust, kirglikkust. Ümberkujundatud tantsus avaldusid loomulikult rahva heroilised palgejooned,» kirjutab raamatus «Vahtang Tšabukiani» balletiajaloolane V. Krassovskaja.

Klassikaliste ja rahvalike vormide kokkusulamine õigustas end balletilaval paljukordselt, etendades eriti tähtsat osa rahvuslike teatrite arengus. Kangelaste uute värvidega rikastatud klassikalised partiid põimusid tihedalt ja orgaaniliselt kordeballeti rahva-karakteritantsudega.

Suuri raskusi kohtas ballett kokkupuutel vene temaatikaga. Muinasjuttude ja kirjandusteoste koreograafilised interpretatsioonid minetasid sageli algupärandi poeesia. Vene tantsu lüürilisus, maruline uljus, lopsakad värvid tõrkusid mahtumast balletistroofidesse. Kui näiteks Assafjevi balletis «Preili-talutüdruk» (Boriss Fensteri

lavastus, Leningradi Akadeemiline Väike Ooperiteater, 1951) lõpetas Nastenka partii esitaja tuuride rea karakterpoosis, lüües uljalt kannaga vastu põrandat, kannatas selle all klassikaline tants ja vene pooski tundus kunstlikuna. Teisel juhul läksid ballettmeistrid klassikaliste vormide kitsendamise teed, püüdes neid lähendada vene tantsule. Sellele teele suunas neid ka muusika, milles heliloojad tsiteerisid illustratiivselt rahvantsu rütme. Leksikoni vaesus välistas tantsu väljenduslikkuse.

Printsipaalseks õnnestumiseks oli Prokofjevi «Kivilill» Juri Grigorovitši lavastuses (S. M. Kirovi nimeline Teater, 1957).

Prokofjevi muusika on kaugel lihtsustatud lähemisest folkloorile. Hingelt venepärane, väga lüüriline, täis mõtisklusi rahva, looduse ja kunsti seostest, tungib ta rahva karakteri olemusse, rahvuskultuuri lätete juurde. Taotledes balleti hingestatud struktuuri, kangelaste sisemaailma rikkust, otsis koreograaf inspiratsiooni muu hulgas Andrei Rubljovi vanadest freskodes. Mitte asjata pole need elanud üle aegade, kujutades vanaslaavi ikoonimaali spetsiifilistes vormides vene inimeste karakterit heroilise jõupingutuse või vaimse keskendumise hetkedel. Nende range musikaalsus, lüürilisus, harmoonilised proportsioonid elustusid balleti tantsulistes vormides. Lavastuse kangelaste — kunstnik-meistermees Danila ja talle alti Katerina klassikalised duetid said peenelt rahvusliku koloriidi. See avaldub kõikjal: venepärases sujuvuses, tantsulise käigu «laulvuses», käte liigutuste pehmes ornamendis, vene tüdruku õrnas loomuses, häbelikus õnnes, mida mure ei suuda murda.

Koreograaf püüdis siin teineteisele lähendada klassikalist ja karaktertantsu, mida võib eriti märgata massistseenides kangelaste etteasteis koos rahvaga. Nii on Katerina ja Danila kihlustseen lahendatud folkloorisel alusel: Danila lendlev variatsioon kannab ilmselt venepärast ilmet ja Katerina väga lüürilises tantsus puuduvad puhtklassikalised *pas'd*. Teisiti on antud balleti finaali. Rahva rõõmu ja juubeldust Danila tagasi-pöördumise puhul väljendatakse klassikalise tantsuga. Vene neiud tantsivad varvastel, mis loob nende sarnasuse kangelannaga ja ülendab kogu stseni emotsionaalset ülesehitust.

Oma järgmises lavastuses — Melikovi balletis «Legend armastusest» (S. M. Kirovi nimeline Teater, 1961) — ühendas ballettmeister lõplikult erinevad tantsulised vormid, saavutas stiililise ühtsuse. Selle lavastuse koreograafia põhineb tervikuna klassikalisel tantsul ja on kogu ulatuses toonitud idamaiste intonatsioonidega. Pärsia miniatuuride kasutamisega on rahvuslik koloriit välja peetud igas partiis, ükskõik millises tantsus.

Kahe tantsulise stiihia — klassikalise ja rahvaliku sulamist sündis uus balletikeel. Selles oli ületatud koreograafilisele leksikale varem omane abstraktsus, saavutatud poetilise üldistuse jõu ja sügavuse ning elulise konkreetsuse liit.

Pantomiim

Kunstilise evolutsiooni pikaajalise protsessi tegi läbi ka pantomiim — plastika, miimika ja žestide keel. Sündinud iseseisva žanrina kauges muinasajas ja hiilgavalt esindatud meie epohhil

Charlie Chaplini, Jean Louis Barrault', Marcel Marceau kunsti näol, leiab pantomiim oma teisendites rakendust ka balletilaval.

Võrreldes tantsuga seisab pantomiim lähemal olustikule, inimese loomulikule käitumisele. Pantomiimi lihtsaimate vormidega kohtume elus igal sammul. Inimene saadab oma kõnet emotsionaalsete liigutuste — žestidega. Kaasvestleja keelt tundmata võib väljenduda žesti abil, jäljendades ühtesid või teisi konkreetseid tegevusi ja elamusi. Žesti kujutaval toimel baseeruvad ka pantomiimi kunstilised vormid, näiteks rahva tööprotsessidele pühendatud rütmistatud kombetalitused.

Pantomiimi elulisust ja arusaadavust hindasid kõrgelt koreograafid — tantsulise draama teerajajad. XVIII—XIX sajandi vahetusel oli nende pantomiim progressiivseks kunstinähtuseks võitluses «figuurse» divertismendiga. Noverre'i veendumuse järgi on «pantomiimile omane väljenduslikkus, ülevus, kujukus. Tema keel on lühem ja tihedam kui harilik kõne — see on nool, mida tunne lennutab otse südamesse.» Ometi tunnetas juba Noverre, kes kasutas sageli pantomiimi selle lihtsaimast, vaevu rütmistatud kujust kuni arenenud tantsuliste vormideni, et pantomiim võib pantomiimile olla nuhtluseks. «Tinglik žest on halb ja naljakas. Peegli ees kätteõpitud žest on valelik ja väär. Kire sünnitatud žest on tõepärane ja väljenduslik. Selline žest saab hinge ja teda erutavate tunnete tõlgitsejaks.» Eitades tinglikku sümboolikat, taotles Noverre «looduse jäljendamist», mis antud juhul tähendas üldmõistetavust, žesti konkreettsust.

Laialdast kasutamist leidis pantomiim Didelot' ballettides. Koreograaf arvas, et «tõsine» ja

«traagiline» kuuluvad pantomiimilise žanri valdkonda. Tema tuntumad balletid — «Ungari onnike», «Raoul de Crequi», «Kaukaasia vang» — olid dramaatilised pantomiimid, mis siiski ei välistanud tantsuliste vormide olemasolu.

Didelot'l põimus pantomiim sageli vabalt tantsuga. Sellest annab tunnistust Didelot' ühe tantsulise stseeni kirjeldus, mille on talletanud tema õpilane Gluškovski:

«Calypso kutsub tuultejumala Eoli ja palub teda tekitada merel tormi, et hoida kinni Telemachost. Eol veeretab hiiglasuure kivi koopa eest, kus on vangis tuultevaimud; nad pääsevad sealt valla, suurte tiibadega, pikajuukselised, punnis-põselised ja torruaetud huultega; nad purustavad ahelad, mille kütkes neid hoiti, tõusevad rühma-kaupa õhku, lendavad, vehivad tiibadega ja tekitavad tuult; teised tormavad pöörases hoos mere-rannale ning puhuvad üles lainetust; kolmandad sööstavad puude kallale ja panevad need tuules painduma . . . Kogu tormi tegevus oli üles ehitatud tantsudena; igal grupil oli oma iseloom, raev ja pöörasus väljendusid kiiretes, tuulepuhanguid meenutavates liikumistes.»

Mõtestades tantsulisi stseene pantomiimiliste võtetega ja kasutades pantomiimi iseseisvalt, oskas Didelot anda tegevusele dramaatilise ekpressiivsuse.

Pantomiimi mõjujõudu ei tasu aga ülehinnata. Ületades tantsu välise tõepärasuse poolest, jääb pantomiim maha väljendusjõult, libiseb kergesti clustikku. Seetõttu on ta balletiajaloo vältel olnud kord edasiviivaks jõuks, kord aga muusikateatri olemusele vaenulikuks esteetiliseks suunaks. Tänu oma elulähedusele on pantomiim mõnigi kord

kaasa aidanud elulise materjali rakendamisele balletis. Tema poole pöördui tavaliselt siis, kui dramaatiline situatsioon ei võimaldanud tantsulist lahendust. Pantomiimi «naturaalsus» viis aga tihti tegelikkuse naiivsele kopeerimisele.

Pantomiimi ja tantsu vahetõrd koreograafias vaheldub alatasa. XIX sajandi arendatud tantsuliste vormidega ballettides lahendati süžeelised situatsioonid harilikult pantomiimiliste vahenditega. Ent sündmuste ja faktide edasiandmisel mõõtnatult vaesemana sõnast, ei suutnud isegi pantomiim alati avada segast faabulat. Siis haarasid koreograafid tingliku žestikulatsiooni järele. Palvet kujutati kokkupandud pihkudega. Teadet kellegi surmast — rinnale ristatud kätega. Armastatu ilust jutustamiseks piiras kangelane käeliigutusega... oma isikliku näo. Eriti raske oli neil juhtudel, kui jutt käis möödunud või tulevikus eelseisvatest sündmustest. Miimilisi dialooge leidis isegi balletilavastustes, kus arendatud tantsulised vormid kandsid peamist mõttekoormust. Kui näiteks «Luikede järves» selgitas Odette printsile, et kuri võlur oli vaenujalal juba tema vanematega ja järv on tekkinud tema õnnetu ema valatud pisaratest, siis oli see halvasti arusaadav ja vaatajad heitsid tahtmatult pilgu libretole. Taoline žestide kõnelus sattus teravasse vastuollu tantsuga. Balletiartist oli kord miim, kord tantsija.

Võttes teadlikult «Luikede järve» ja rõhutatades sellega ebakõla naiivsete pantomiimiliste võtete ning geniaalsete tantsuliste stseenide vahel, kirjutas Fokin sädeleva sarkasmiga:

«Mis sünnib näiteks balleti «Luikede järv» esimeses pildis? Eesriide avanemisel siseneb

Siegfriedi kasvataja ja ütleb: «Siia tuleb Benno.» Seejärel siseneb Benno (printsipi sõber — V. Tš.) ja ütleb: «Siia tuleb Siegfried.» Tuleb Siegfried. Tervitanud talupoegi ja sõpru ning joonud veini, ütleb ta . . . Mida ta siis ütleb? Ta ütleb: «Siia tuleb minu emake . . .» Edasi jälgige Siegfriedi «emakese» ilmumist (emake — igasuguse balletisüžee muutumatu element). Lavale tulles teeb ta suure ringi (miks ta teeb selle ringi — seda ei selgita ükski emake). Seejärel pöördub ta poja poole ja ütleb talle kõigi juuresolekul, et poeg jätaks joomise ning naituks. Emake paneb käed kokku ja räägib: «Palun, abiellu.» Tema vastab: «Ei.» Emake kordab: «Ma palun sind, abiellu.» Tema kordab. «Ei.» Käsi murdes palub emake teda kolmandat korda, ja tema vastab: «Hästi.»»

«Kas pole selge,» lisab Fokin, «et taoline dialoog võib eksisteerida vaid väljendusliku žesti täieliku puudumise tõttu balletis.»

Hüljates tingliku pantomiimi, nõudis Fokin tantsija kõigi liikumiste plastilist väljenduslikkust. Pantomiimilised stseenid tema ballettides on emotsionaalsed ja tegevuslikud.

«Süžee väljendamiseks loobusin ma täielikult käte kokkuleppelisest kõnest, balletižestikulasioonist, ja väljendasin seda tegevuses ning tantsudes,» jutustab ballettmeister «Tulilinnu» lavastusest. «Tsareevitš ei öelnud nagu balletitraditsioonis ette nähtud: «Ma tulin siia», vaid lihtsalt tuli; tsaarina ei öelnud: «Me lõbutseme siin», vaid lõbutseti ja vallatleti tegelikult; Koštšei ei öelnud: «Ma hävitan sinu», vaid püüdis tõepoolest muuta tsareevitšit kiviks . . .»

Ühtaegu püüdis Fokin ühendada tantsu ja pantomiimi. Ta organiseeris pantomiimi rütmiliselt,

allutas selle muusikale. Fokini parimates lavastustes sarnanes pantomiim plastilise retsitatiiviga ja läks märkamatu üle tantsuks.

Nõukogude balletiteater, toetudes osaliselt Fokini kogemustele, loobus otsustavalt kokkuleppelisest žestikulatsioonist ja asendas jutustava pantomiimi tegevuslikuga. Kuid uue temaatika omandamise perioodil määras pantomiim jälle tantsu. Nõukogude balleti tormiline areng kolmekümnendail-neljakümnendail aastail on tihedalt seotud koreograafide otsingutega tegevusliku pantomiimi žanri vallas.

Selle aja lavastustes kasutati mitut liiki pantomiimi. Neist suurim tähtsus tuleviku jaoks oli tantsuga vahetult piirnevate plastiliste vormide läbitöötamisel. Niisuguseks lahenduseks on laulatusstseen Prokofjevi balletist «Romeo ja Julia» Lavrovski lavastuses. Žest on siin avar ja kujundlik. Noorte kangelaste iga samm, mis viib neid altarile lähemale, muutub tunglevaks *arabesque*'iks või pateetiliseks põlvist painutatud poosiks. Säilitades kauge suguluse olustikulise laulatustalitusga, omandab stseen poetilise mõtte, saab armunute puhta ja võimuka tunde väljenduseks. Tõustes Fokini ja Gorski ballettide tasemele, kuulub taoline pantomiim tantsuga samasse sfääri.

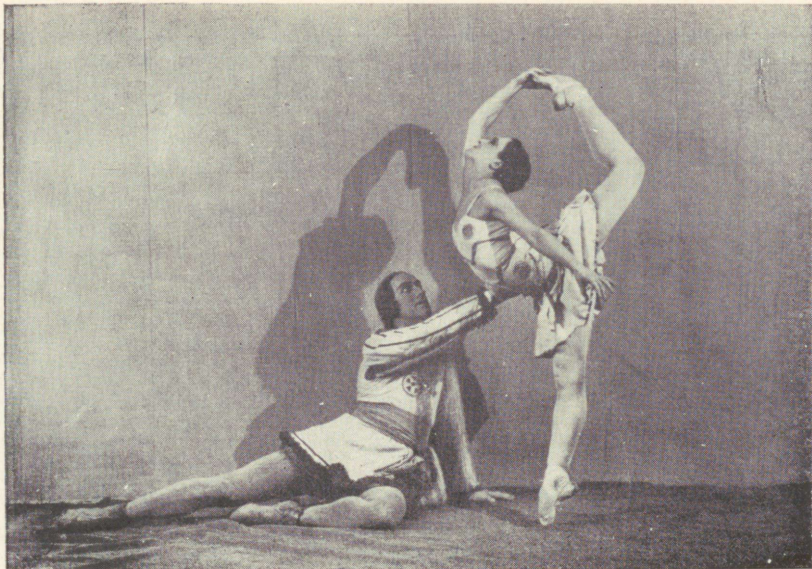
Püüd liiga otseselt mõistetud usutavuse poole tingis olustikulise pantomiimi tekke. Hädaoht, et ballett võib muutuda millekski mimodraama-taoliseks, andis end tunda juba ballettides «Kaotatud illusioonid», «Partisanipäevad», «Kaukaasia vang». Hiljem avaldus see tendents eriti kaasajateemalistes ballettides. Siin tulid lavale toimekad kangelased, kes avastasid mägedes maardlaid, koristasid puuvilla ja ehitasid (teatri-



«Don Quijote». Quiteria — S. Messerer



Tund A. Vaganova klassis



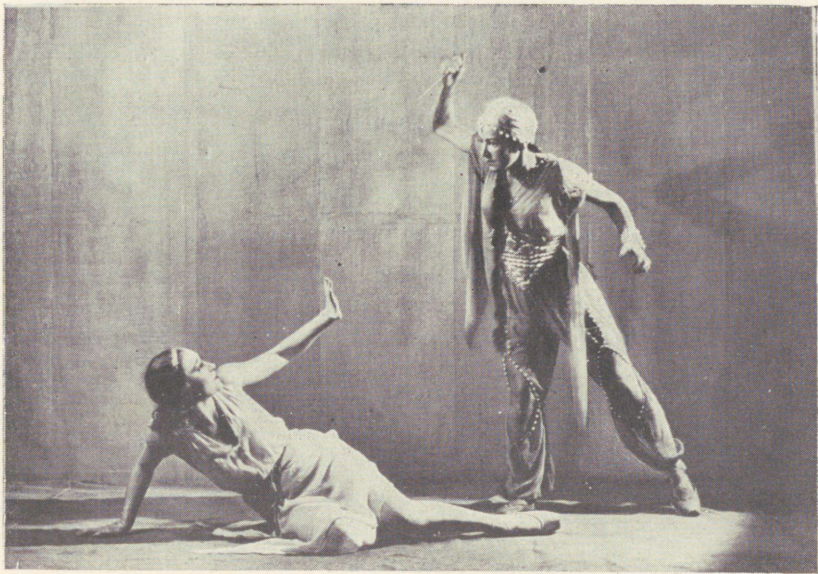
«Jääpiiga». Jääpiiga — O. Mungalova, Assak — P. Gussev



V. Tšabukiani balletis «Pariisi leegid»



Grupp baske balletist «Pariisi leegid»



«Bahtšissarai purskkaev». Maria — G. Ulanova, Zarema —
T. Vetšeslova



Tants «Perhuli» balletis «Mägede süda»



«Romeo ja Julia». Julia — G. Ulanova, Romeo —
K. Sergejev



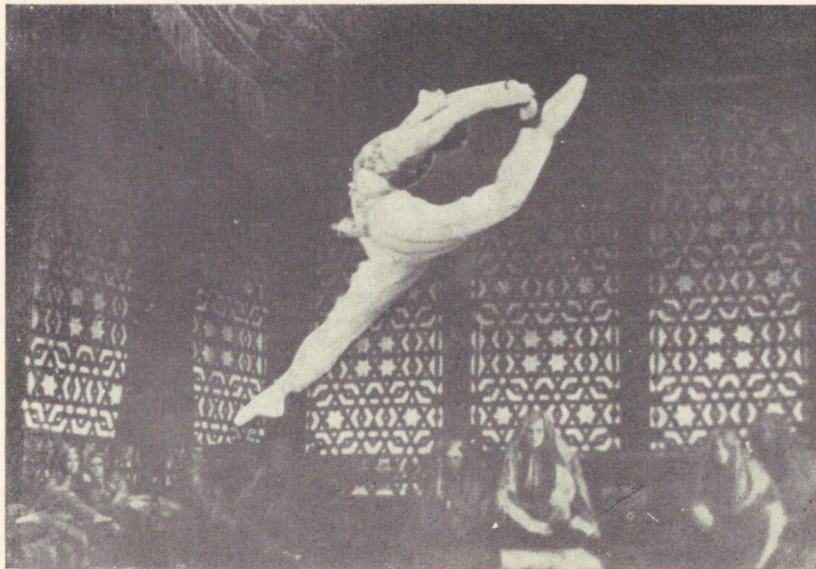
«Laurencia». Nimiosas N. Dudinskaja



«Šurale». Nimiosas I. Belski



Stseen balletist «Seitse kaunitari»



«Bahtšissarai purskkaev». Zarema — M. Plissetskaja



S. Virsaladze eskiis balleti «Kivilill» dekoratsioonidele



Stseen balletist «Spartacus»

kunstnike abiga) hüdroelektrijaamade tammē. Ühes sellises lavastuses kaitses noor insener diplomit, kolhoosnikud võitlesid üpris naturaalselt põldude ohtliku vaenlase suhhoiveiga ja lõpuks tuli kolhoosi esimees lavale ajalehega ning (nagu ettenägelikult teadustati libretos) «luges ette» valitsuse määruse Volga—Doni kanali ehitamise kohta.

Oma edasises arengus vabanes nõukogude ballett olustikulähedasest pantomiimist. Kogemused näitasid, et tantsu emotsionaalne mõjujõud on määratult suurem. See ongi põhjus, miks kaasaegsed ballettmeistrid juurutavad visalt tantsu — koreograafia kõige võimsamat väljendusvahendit. Kaasaegses balletis saab seaduspäraseks säärane väljendusvahendite vahekord, kus tants on lavastust suunavaks aluseks, aga pantomiim — siduvaks elemendiks.

Kuid asi ei ole ainult nende kahe kunstilise vormi vahekorras. Pantomiimi paljudest liikidest seisab tantsule kõige lähemal rangelt muusikale alluv plastiline retsitatiiv. See on üha rohkem levinud viimaste aastate balletis. Plastilise lahenduse ühtsuse printsiip on avaldunud paljudes lavastustes, nagu «Šurale» ja «Seitse kaunitari», «Spartacus» ja «Paganini», «Kivilill» ja «Legend armastusest», «Lootuste rand» ja «Leningradi sümfoonia». Mõnes neist on ülekaalus arendatud tantsulised vormid, teistes — plastiline retsitatiiv. Kuid kõigi oma erinevuste juures on nad sarnased ühes: siin ei võeta enam tantsu ja pantomiimi kui teineteisele vaenulikke, vastandlikke suursi.

Klassikalise ja rahvatantsu, pantomiimi ja keerkate tantsuliste vormide lähenemist kaasaegses

balletis dikteerib muusika. Iseloomult sümfooni-
line, nõuab muusika koreograafiliselt keelelt
suurt üldistust, emotsionaalset väljenduslikkust
ja stiiliühtsust. Seda taotlevadki sihikindlalt nõu-
kogude ballettmeistrid.

Klassikalise ja rahvatantsu pantomiimi ja kee-
rkaite tantsuliste vormide lähenemist kaasajaga

BALLETIKUNSTI KUJUNDLIKKUS

Igasugune kunst peegeldab kunstilistes kujundites reaalselt tegelikkust. Järelikult on ka balleti kriteeriumiks ühiskondlikku ellu, rahva saatusesse ja inimkarakteritesse tungimise sügavus, progressiivsete ideede kirglik jaatamine.

Seda ülesannet täidab iga kunst omamoodi.

On kunste, mis peegeldavad elu suurema piltliku sarnasusega. Niisugused on näiteks skulptuur ja maal. Neid nimetataksegi kujutavaiks, kuna kunstiline kavatsus avatakse neis esemelise maailma kujutamise kaudu kogu tema nähtavas konkreetsuses. Elulise tõepärasuse veel kõrgem aste on saavutatav kinematograafias ja draamateatris. Suurt osa mängib neis kunstides kujutavus, samuti ka sõna mõjujõud. Peale selle on film ja teater võimelised kehastama kuju mitte ainult tema elulises konkreetsuses, vaid ka kujunemises, muutumises, arenemises vaataja silme all.

Teistele kunstidele, näiteks muusikale, on kujutavus omane vaid vähesel määral. Ainult kuulmisassotsiatsioonide alusel võib muusika anda ettekujutuse inimest ümbritsevast maailmast: linnast ja külast, mere stiihiast, tormist, metsast, loomadest ja lindudest.

Erinevalt nähtavast, on kuuldav kujund vähem konkreetne ja määratletud. Mis peamine, välise maailma kujutamine muusikas taandub inimtunnete väljendamise kõrval tagaplaanile.

Muusika on suunatud otse tunnetele. Talle on jõukohane inimeste hingeelu emotsionaalne väljendamine, tegelikkuse vahendamine kuulajaile tegelikkust ennast kujutamata. Seepärast ei kuulu muusika mitte kujutavate, vaid väljenduslike kunstide hulka.

Koreograafia kujutavus ja väljenduslikkus

Süntheetilise žanrina kasutab ballett erinevate kunstiliikide — väljenduslike ja kujutavate võimalusi. Tervikuna kehastub temas aga eluline sisu vormides, mis on kaugel välisest sarnasusest tegelikkusega.

Asub ju tants tänapäeva ühiskondlikus elus üsna tagasihoidlikul, kuigi mitte tähtsusetul kohal. Ta pakub rahuldust ja rõõmu mistahes rahvusele, eriti noorsoole, aitab massipidustustel ning festivalidel palju kaasa inimeste lähenemisele. Mõnikord kohtab ka laval situatsioone, kus inimestel tuleb tantsida, ent seda vaid üksikjuhitudel. Balletis on tants eelkõige eluliste konfliktide kehastamise vahend, tegelaste olemise loomulik vorm. Nõukogude tantsija ja kriitiku M. Gabovitši tabava määratluse järgi «peab koreograafia peegeldama elu tantsudes, mitte aga tantse elus».

Balletikunsti tinglikkus sõltub paljuski kujutavate ja väljenduslike algete vahekorra-ast. Esimene neist domineerib pantomiimis ja maalikunstis, teine — muusikas ja tantsus. Kuid vahekorra muudab keeruliseks see, et pantomiim ja maalikunst ei ole vabad väljenduslikkusest, tants ja muusika — kujutavatest elementidest. Need algete ei eksisteeri lihtsalt kõrvalt, vaid

põimuvad üksteisega alatasa kõigis mainitud kunstiliikides.

Inimene mahutab oma žestidesse teatud sisu ja ühtaegu annab neile emotsionaalse värvingu. Rütmistatud vormis, suhteliselt avardunud kokkupuutes eluga omandab pantomiimiline žest veel suurema väljenduslikkuse. Seejuures aga ei kaota ta kunagi oma konkreetset mõtet. Kujutavad kunstid erinevad väljenduslikest just sellepoolest, et nad väljendavad mõtet või tunnet eseme või siis konkreetse tegevuse kujutamise kaudu.

Muuseas ei ole kujutavus tantsule tingimata kohustuslik — see võib olla. Siin kohtab liikumisi, mis reprodutseerivad stiliseeritud vormis tööprotsesse, sõjalisi tegevusi või sportlikke võimlemismänge. Tantsuliste vahenditega võib edasi anda metslooma harjumusi, linnu lendu, lainete rütmilist kiikumist. Taolisi konkreetseid kujutavaid motiive kasutavad ballettmeistrid tihti tegelaste iseloomustamiseks, nende tegude ja omavaheliste suhete kehastamiseks tegevuse käigus. Sageli aga ei sarnane tantsulised *pas*'d — hüpped, *entrechat*'d, *pirouette*'id — üldse igapäevaste liikumistega, olles oma olemuselt tinglikud. Ometi suudavad nad inimlikke emotsioone jäädvustada määratu kunstilise jõuga.

Ammu on täheldatud, et inimene ei väljenda ka argipäeviti oma emotsioone mitte niivõrd sõnas kui intonatsioonis, erutatud liikumises. Intonatsiooniline helide maailm on materjaliks muusikale. Väljenduslikud liikumised said tantsukunsti aluseks. Täiustudes saavutas tantsuline plastika iseseisvuse, emotsioonide igapäevase väljendusega säilis tal vaid kaudne seos. Kuid isegi kõige tinglikumad *pas*'d seonduvad oma

tekkelt eluga. Fokin märkis: «Isegi arabeskil on mõte, kui ta on idealiseeritud žest. See on väga selge žest, tung kõrgusse, kaugusse... Kui pole seda liikumist ja on vaid «ülestõstetud jalg», muutub arabesk talumatuks lolluseks.» Neid sõnu ei tule mõista täht-tähelt. Balletis ei ole alati *arabesque*'i — see on poos ühel jalal, kusjuures teine jalg jätkab keha joont väljasirutatuna taha — ülesandeks luua illusiooni lennust. Koreograafilise partii kontekstis võib *arabesque* omandada erinevaid varjundeid. Kuid see poos tuleneb kahtlemata inimfiguuri asendist, mis hoogsalt pürib kaugusse.

Sajandite vältel on väljenduslike liikumiste valik kulgenud neile iseloomulike erisuste viimistlemise kaudu. Bravuurses ja tunglevas liikumises väljendas inimene erutust, rõõmu; sujuvas ja pehmes — õrnust, mõtlikkust; järsus ja hoogsas — kirge ja meeleheidet. Inimtunnete kireva gamma avas tants ilmekamalt kui sõna. Ilmaaegu ei pillanud Gogol aforistlikku fraasi oma Zaporozje kasakate kohta: «Kui neil ei jätkunud sõnu, löid nad lahti tantsu...»

Tantsule iseloomulik väljendusliku algme domineerimine välise kujutavuse üle määrab balletikujundi spetsiifika. See on konkreetsem muusikalisest kujundist juba kas või sellepärast, et ta on nähtav, aga ka poeetiliselt üldistatum, võrreldes kujundiga filmis või draamas. Jäädes kujutavate võimaluste poolest ilmselt maha teistest kunstidest, eemaldub ballett alati vähem või rohkem olustikust. Näiteks võib tantsus ülistada vaprat Spartacust, tema vabadusearmastust, võitlustahet ja vastandada talle Crassust — Rooma leegionide kõrki pealikut. Seejuures kaotavad aga mõlema

kangelase kujud palju argielulisi jooni, neid üldistatakse oma olemuses kui vabadusvõitlejat ja julma despooti.

Kaasaegse tegelikkuse kujutamisel on ballett eriti sunnitud hoiduma olustikust, igapäevasusest. Aastatuhandeid tagasi löid inimesed müüdi Daidalosest, kes meisterdas võimsad tiivad, ja tema pojast Ikarosest, kes hulljulgelt püüdis päikese poole, makstes silmapilgu eest eluga. Nüüd on tegelikkus ületanud legendi. Inimeste — kosmosealistajate kangelastegu hämmastas kogu inimkonna kujutlust, hõivas kunstnike tähelepanu. Ent kui rida kunstiliike saab suurt kangelastegu kujutada kaasaegse kosmodroomi konkreetses olukorras, katselaboratoriumide ja kosmoselaevadega, siis balletis võib kehastada tungi tähtede poole vaid poetilistes kujundites, mis on sisult samavõrra üldistatud nagu legend tiivulisest Ikarosest.

Niisiis, ballett peegeldab tegelikkust teiste kunstide taoliselt, ent eeskätt emotsioonide valdkonnas, ja tingimata poeetiliselt üldistatud kujundites. Tema mõju saladus vaatajale peitub inimitaotluste ja -tunnete väljendusjõus. Arusaadav, et süžeelises balletis on kangelaste tunded lahutamatud nende toimingutest ja tegevusest. Kuid võimalus läheneda ühele või teisele elulisele konfliktile määratakse siin ennekõike sellega, kas on leitud selle emotsionaalne aspekt.

Kuju balletis

Ballettmeister loob koreograafilised kujud, tuginedes stsenaariumile ja muusikale või siis ainult viimasele, kui juttu on süžeeetust balletist. Ta väl-

jendab sisu tantsuliste partiide teksti (see on nende leksikon, «keel») ja stseenide üldise kompositsiooni (tantsujoonis, tegelaste vastastikune tegevus) kaudu.

Balleti «Luikede järv» kuulsas teises vaatuses kandub tegevus lossist romantilisse muinasjutumaailma. Madalale muistse lossi varemete kohale kummarduvad puude kroonid. Nagu kerge tuulehingus, mis hällitab veepinda, sillerdab harfimeeloodia. Muusika täiendab maastikku meeleoluga, hämara rahutuse ja piinava eelaimusega. Ja siis kasvab ärevate akordide taustal luige teema, täis sügavat kurbust. Selle nähtav kehasutus — õrna valge luige kaju oma võlutud ilus.

Lev Ivanov, harukordse muusikaalsusega inimene, tabas täpselt muusika emotsionaalse tonaalsuse, selle kujundliku struktuuri. Luige nukkerhelges «laulus» kuulis ballettmeister mure ja mõtiskluste intonatsioone, traagilise konflikti tumedat kõminat, inimese heitlust saatusega. Sündmusi, mis toimuvad selles stseenis, võib mõne sõnaga edasi anda ja iseenesest ei paku nad teab kui suurt huvi. Siiski on balleti lavastuse sisu puhuti suurem ja sügavam süžees. Süžee organiseerib siin tegevust, selle sisu aga määratakse muusika ja Lev Ivanovi geniaalse koreograafiaga.

Tema loodud keskse kaju koreograafiliseks aluseks on kindel liikumiste kompleks. Uhke, lendlev *arabesque*, sujuvad keerlemised kätelöökidega, arglik žest pööratud peopesaga, mis varjab nägu kõrvalise pilgu eest, loovad Odette'i-luige kaju. Need põhilised tantsulised liikumised arenevad koreograafilise partii tekstis analoogiliselt leitmotiividega muusikas, nad vormivad plastilise

kuju, nagu meloodia loob muusikalise kuju. Tantsus on küll ka kujutavust, kuid see allub tervikuna väljenduslikkusele. Säilitades teatud sarnasuse kauni linnu liigutuste laadiga, võimaldab tants koos sellega avada kangelanna tunnete seesmise koe. Rusutud Odette'i nukker enesestõmbumine asendub õnneootusega — tugevate hüpete ja vaba õhuslennuga, mis viimases vaatuses võtavad luige plastikas äreva, traagilise värvingu.

Odette'i leitmotiivilised liikumised korduvad Otilie tantsus — Petipa loodud teises vaatuses. Tema etteaste keerisena hoogsad rütmid ja niisama kiired kadumised annavad kogu sellele stseenile viirastusliku, loitsiva ilme. Otilie on samuti luik, ainult — salakaval, deemonlik. Tema suur sarnasus Odette'iga ei peibuta ega piina printsi mitte ainult poosi tõttu, mis sihilikult kordab «valge *adagio*» algust, vaid ka korduvate uhkete pöörlemiste, käte lendlevate löökidega. Selle kuju poeetiline mõte on järgmine: Otilie — see on Odette'i teisik, pettust võib võtta tõe, ahvatlust — kire pähe. Nad pole lihtsalt kaks erinevat karakterit, vaid pigem armastuse kaks palet. Iseloomulik on, et Tšaikovskil puudub Otilie kuju iseseisev karakteristika.¹ Seevastu Odette'i moonutatud teema, mida katkestavad faa- faaride sarkastilised karjed, kõlab teise vaatuse muusikas enam kui üks kord. Kahtlemata on mõte selles, et Odette'i-Otilie partii usaldataks ühele osatäitjale. Sellest traditsioonist taganemine, mida tuleb vahel ette, vaesustab ja lihtsustab kuju.

¹ Isegi siis, kui võtta arvesse helilooja poolt esialgselt loodud sekstetti, mis Petipa-Ivanovi lavastuses on asendatud duetiga esimeses vaatuses.

Tähtsaks kuju väljenduslikkuse allikaks lavastuse koreograafias on ka tantsuliste stseenide joonis.

«Luikede pildi» kulminatsiooniks on Odette'i ja Siegfriedi *adagio*. Orkestris kõlab kaks «häält»: algul soleerib viul, mille õrnale ja nukrale meloodiale vastab hiljem tšello madalas registris kirklik laul. Nende kahekõne katkestavad oboede ja klarnetite pehmed, ent erutavad akordid, mis saadavad ja valmistavad kasvades ette lüürilise teema uut tõusu. Muusika saab nähtava peegelduse tantsulise dueti pateetilises ülesehituses. See on usaldav inimlik pihtimus ja pühalik armuvanne. Mõlemale poole kangelasi koonduvad kahekordse valge reana tütarlapselüüged. Kord tarduvad nad ootuses, kattes end tiiva-käega, siis kordavad ärevalt ja kaastundlikult Odette'i järel *arabesque*'i plastilist motiivi.

Luigestseenide kompositsioonis peaaegu puudub kujutavus. Vaid *adagio* finaalis meenutab luikede paigutus linnuparve: vangipõlvest vabastamise motiiv kehastub poeetiliselt lendutõusuks valmisolevate lindude kujul.¹ Kuigi enamusel episoodidest puudub nii konkreetne mõte, on luikede tantsud sügavalt sisukad. Luiged intensivistavad kangelaste elamusi, arendavad keskset teemat. Plastiline teema läheb korduvalt üle solistidelt kordeballetile. Odette'i hingeline draama leiab vastukõla tantsulises «kooris», mitmekordistub erutavaks kajaks ja kasvab inimese kirklikuks tungiks vabaduse, valguse, õnne poole. Tantsuliste stseenide selline kompositsioon

¹ Selle motiivi tähtsusele viitab eriti J. Slonimski oma raamatus «Чайковский и балетный театр его времени», М. 1956.

kätkeb endas keerukate sümfooniliste vormide eeskujul suuri võimalusi mitmeplaaniliseks ülesehituseks, emotsionaalseteks kontrastideks ja vastukajadeks, poeetilisteks üldistusteks.

Tantsuliste vormide sümfonism

Balletitantsu sümfoniseerimise printsiipide raja-jaiks on väljapaistvad koreograafid Marius Petipa, Lev Ivanov ja Mihhail Fokin. Ettevalmistus nende saavutusteks toimus aga juba eelneval epohhil. «Luikede järve» parimad stseenid, samuti nagu «Bajadeeri» varjudepilt ja «Chopiniana» lähtuvad ühtviisi «Giselle'i» teisest vaatusest ja praegu meie laval unustatud sülfiiidide tantsudest balletist «La Sylphide».

Balletiromantismi suurimaks edusammuks oli kordeballeti kujunemine ühtseks lüüriliseks ansambliks. Niisugused on vilid balletis «Giselle». Tõsi, vilide *grand pas* on jõudnud meieni juba Petipa redaktsioonis. Tema andis «Giselle'i» teisele vaatusesele harukordse harmoonia, kujundliku väljenduslikkuse, rikastas koreograafide-eelkäijate Jean Coralli ja Jules Perrot' leide.

«Surnud bakhantideks» nimetas vilisid saksa romantik Heinrich Heine, kelle poeetiline interpretatsioon vanaslaavi legendist andis Théophile Gautier'le idee balleti «Giselle» libreto loomiseks. Vilid — enne pulmi surnud mõrsjad — maksavad julmalt kätte oma õnnetuse eest, samal ajal kui Giselle säilitab südames võime ennastohverdavaks, palavaks tundeks.

Nõukogude kunstiteadlane V. Golubov rõhutas täiesti õigesti, et nimelt «Giselle'i» teine vaatus selgitab esimest. «Balleti mõte ei ole hoopiski . . .

mitte krahvi ja metsniku vahelises võistluses, isegi mitte pettuses ja Giselle'i surmas, ühesõnaga, mitte draama süžeelistes käikudes, vaid draamas endas, hingelises draamas, konfliktsete üldistuste draamas, ja siin nähtub see eelkõige süžee fantastilistes ümberkujunemistes ning tagajärgedes. Nimelt seal, kus tekib võitlus veendumuste, võitlus tunnete, võitlus egoistliku armastuse ja ohverdava armastuse vahel, ühesõnaga, võitlus Giselle'i ja Myrtha, vilide kõrgi käsikjanna vahel, kes ei tunne leebust,» kirjutas ta raamatus «Galina Ulanova tants».

Myrtha võimuka žestiga väljakutsutud vilid ilmuvad korrapärastes ridades. Kuu heidab neile surnud valgust — ja nad painduvad selles, otsekui kümmeldes külmades kiirtes. Hiljem, pidades oma õist palvust, täidavad valged viirastused kogu ruumi nagu maad mähkiv udu. On midagi valvsakstegevat kolme aeglaselt, kuid vääramatult koonduva joone külmas sümmeetrias, ettepoole tungleva *arabesque*'i järjekindlalt kordavas plastilises motiivis. Oht saab silmanähtavaks, kui nende olendite võimusesse satub metsnik Hans. Vilide pehmelt hällivad ahelad muutuvad silmapilkselt aktiivseks. Kindlalt tõrjudes Hansu katseid pääseda hukutavast lummusest, ilmuvad nad tungeldes kõigist suundadest ja ümbritsevad metsniku oma viirastuslikus ringmängus. Nende ring kujuneb ümber suletud diagonaaliks, mis ulatub kalmistu tiigini... Kergelt lainetades surub elav sein metsniku veesügavusse. Pärast seda peatuvad vilid hetkeks, osutavad halastamatult tiigile ning suunduvad võidukas ekstaasis, kanduvate hüpetega Myrtha ja kahe vili järel järve poole, et veenduda ohvri hukkumises. Siis

diagonaal taastub. Nüüd on vilide võimuses Albert . . .

Kerge on märgata, et selles vaatuses, kus tants voolab katkestamatu voona, toimivad vilid sihipäraselt vaid vähestel kulminatsioonimomentidel. Neile stseenidele nagu eelneksid «tegevuseta» episoodid, kuid kõik nad on üksteisele lähedased emotsionaalselt atmosfäärilt ja avavad poetilist sisu väljendusliku tantsu vahenditega. Kordeballett mõjub ühtse massina — monoliitne oma tunglevuses, võimukas ja külm psühholoogiliselt laadilt. Tema terviklikkust rõhutavad ühesugused kostüümid: valged õhulised tuunikad igirohelise, «surematu» mirdioksaga, valged pärjad tantsijate peas. Kordeballeti liikumine on rangelt sünkrooniline, otsekui unisoon (ühehäälsus) muusikas. Sellel foonil kõlavad nagu iseseisvad hääled kolme solisti variatsioonid, mis arendavad sama plastilist teemat, hargnevad stseenid peakangelastega. Nii tekib terviklik kompositsioon, milles balleti tegevuse sisu on üle kantud psühholoogiliste üldistuste plaani.

Sümfoonilised tantsulised vormid on vahel tekkinud ilma muusika mõjuta. Isegi Adami muusika balletile «Giselle», mis eraldus märgatavalt üldisest foonist, sisaldas vaid sümfoonilise töötluse elemente, kujude leitmotiivilist arendust. Tants oli siin hoopis sümfoonilisem kui Adami muusika. Kuid veel hämmastavamaid näiteid sümfooniliste tantsustseenide loomisest heliloojate Pugni ja Minkuse «dansantsele» muusikale kohtab Marius Petipa loomingus.¹ Vahepeal ilmuta-

¹ Küsimust sümfonismi juurdumisest tantsus vaadeldakse esmakordselt põhjalikumalt V. Krassovskaja raamatus «Русский балетный театр второй половины

sid heliloojad-sümfonistid üha järjekindlamalt huvi balleti vastu, kasutasid tihti tantsurütme, lülitasid ooperitesse koreograafilisi süite. Ometi pidid ühesuunalised otsingud, muusika ja balletiteatri tegelased viimaks kohtuma. See toimuski sajandi lõpul.

Sümfoonilise muusika poole pöördumine andis tantsuliste vormide arengule võimsa tõuke. Mõõdunud epohhi massitantsudele iseloomulikult unisoonilt jõudsid koreograafid keerulisemani — stseenide polüfoonilise kompositsioonini. Muusikas eeldab polüfoonia mitme erineva meloodilise liini üheaegset kooskõla. Omalaadi «paljuhäälsusele» on rajatud ka Petipa ja Ivanovi parimate ballettide grandioossed kordeballeti stseenid. Nimelt balletitantsu sümfoniseerimine, kaasa arvatud plastiliste leitmotiivide rakendamine, tantsulise «koori» emotsionaalne vastukõla, mitmeplaaniliste koreograafiliste süitide kasutamine võimaldas ballettmeisteritel tõusta sügavalt sisukate kujude kehastamiseni ajal, kui balletilt nõuti peaasjalikult meelelahutust.

Balletilavastuse väline struktuur allus Petipa ajal rangetele ja võrdlemisi ühekülgsetele kannonitele. Õukondlik-aristokraatlik ladvik, kellele ballett oli armastatuimaks ajaviiteks, soovis näha toretsevat vaatemängu elegantsete tantsijannade demonstreerimiseks. Miimilised stseenid, milles hargnes balleti puhtsüzeeline tegevus, uppusid tantsude üleküllusesse. Lavastused muutusid grandioosseteks iseseisvatest numbritest koosnevateks divertismentideks. Nende hulgast eraldusid soolotantsud — tegelaste variatsioonid, mitut

XIX века», Л.—М. 1963. Vt. Petipa loomingule pühendatud peatükid.

liiki ansamblitantsud, näiteks *pas de deux* (tants kahele), *pas de trois* (tants kolmele) ja, lõpuks, kordeballeti massistseenid. Süžee oli sageli ammendatud ammu enne balleti lõppu. Viimane vaatus määrati pidustuse jaoks. Selle kulminatsiooniks oli tavaliselt klassikaline duett — *pas de deux*, mis omakorda koosnes *adagio*'st baleeriini ja esimese tantsija esituses, nende variatsioonidest ja ühisest *coda*'st — efektsest lõpuosast.

Petipa säilitas etenduse sellise traditsioonilise struktuuri, andes talle aga oma lavastustes klassikaliselt viimistletud välimuse. Riietatud luksuslikesse balletirõivaisse, arenes lapsepõlvest tuntud muinasjutu lihtsameelne intriig. Õel Carabosse ennustas kadu vastsündinud väikesele printsessile. Torganud end värtnaga, Aurora uinus. Prints tungis läbi põlismetsa. Iga sündmus sai ettekäändeks väljaarendatud tantsulisele pildile või kunstnik-dekoraatori fantaasiast sündinud feeriale. Rangelt järgides vastuvõetud skeemi, hingestas aga Petipa selle sisu, ja pöördudes sümfoonilise muusika poole, arendas tegevust sügavuti.

Täielikult kooskõlas Tšaikovskiga muutis ta suured *adagio*'d, variatsioonid ja kordeballeti valsid balletidramaturgia tähtsamateks lülideks. Iga fee tants proloogis loob poetilise kuju ja väljendab ühtaegu haldjate heasoovlikkust printsess Aurora suhtes. Õrn, pehmeloomuline fee Candide¹, kelle liikumised lausa äiutavad hällis magavat last, hellitlevalt kingitusi puistav Raasuke, lõbus Kanaarilind ja teised feed eesotsas

¹ Tõlkes — avameelne, siiras.

naiselikult üleva Sirelihaldjaga annetavad Auro-
rale oma hingelisi omadusi, mitte aga traditsioo-
nilisi varalaekaid mitmesuguste haruldustega.

Juba proloogis selgelt ilmnev kujude psühho-
loogiline tõlgendus ühendab ka kõiki järgnevaid
tantsulisi episoode. Reas tantsudes ei pelga
Petipa kujutavaid motive — need on tähtsal
kohal Kalliskivide feede kvartetis ning eriti
Punamütsikese ja Hundi, Valge Kassikese ja
Kassi, Sinilinnu ning Pöialpoisi muinasjutulistes
miniatuurportreedes. Kuid just väljenduslik tants
võimaldab tal siduda tervikuks balleti väliselt
hajutatud stseene.

Kuulus kordeballeti valss, mis on prelüüdiks
baleriini etteastele (see vastas täiesti traditsiooni-
lisele poetikale), sai sisult üheks kõige üleva-
maks stseeniks. Selle õrn lüürilisus on Tšaikovs-
kil lähedane Sirelihaldja laulvale teemale, gran-
dioosne sümfooniline arendus nõudis aga koreo-
graafilist monumentaalset vormi.

Petipa loodud paljufiguurilises kompositsioonis
on tegevad neiud, noorukid ja lapsed, kes tule-
vad bukettide, girlandide, lillekorvidega tervi-
tama kuueteistkümneaastast Aurorat. Misanstseeni
esialgne lihtsus — kuusteist käe alt kinnihoid-
vat paari liiguvad nagu lainetades aeglaselt pub-
liku suunas — lisas külavalsile harmoonia, mingi
kirkastunud rahu. Meloodia, mida «lauldakse»
algul ühehäälselt, kuid aegamisi ja täiest rin-
nast, tugevneb iga uue perioodiga ja võtab
hoogu. Kaks «häält» — mehe ja naise oma —
kõlavad juba polüfooniliselt, ühte sulamata, nen-
dega liitub kaheteistkümne lapsepaari puhas ja
õrn häält. Varustades iga grupi iseseisva koreo-
graafilise tekstiga, põimib ballettmeister tantsi-

jatest hämmastavalt kauni mustri. Selle pehmelt kumerduvaisse piirjoontesse lõikuvad nooltena erisuunalised läbikäigud tantsijate vahel, mille kohal kummub girlandidest kaar. Sisemine liikumine läbi nende käikude ja girlandide voogamine suurendavad valsirütmide amplituudi. Mattudes rohelusse, põimides tormiliselt sellesse muustrilisse kompositsiooni üha uusi ja uusi võsusid, loob valss kujundi õitsemisest, kaunist ja heldest kevadest.

Õigupoolest saavad valsis arenduse varem mainitud motiivid. Fee ettekuulutused täitusid! Noor printsess on hea ja imekaunis. Tema *adagio* nelja kavaleriga on elurõõmsa nooruse triumf, variatsiooni aga varjundab mõtlik-unistav lüürika. Variatsioonist kulgeb nähtamatu niit juba järgmise stseenini: vallatus neiupõlves peitub ärkamine, inimlike tunnete puhkemine.

Teises vaatuses saadab Sirelihaldjas prints Desiré'le nägemuse uinuvast kaunitarist. Süžee-line ettekääne on aluseks väljaarendatud tantsulisele stseenile, kus tegevus kandub üle psühholoogilisse plaani. Kogu stseen on poetiline *adagio* Aurora ja printsi, Sirelihaldja ning nereiididest kordeballeti osavõtul. Väliselt on kõik üles ehitatud viirastuse tagaajamisena. Selle mõte on — unistus armastusest. Tantsu joonis on läbi-paistev ja õhuke nagu õrn, ažuurne pits. Aurora hurmab nooruki ja libiseb käest koos lendlevate nereiididega.

Kompositsioonilise keerukuse, kordeballeti ja solistide lahutamatu seose, poetilise teema arenduse poolest on see stseen Petipa šedöövr. See viib vahetult Ivanovi saavutuse — lüüriliste «luigepiltide» juurde.

«Uinuva kaunitari» ja «Luikede järve», «Pähklipureja» ja «Raimondaga» saavutas XIX sajandi lõpu sümfooniline ballett oma haripunkti. Sümfooniliste vormide edasine areng koreograafias on seotud Mihhail Fokini tegevusega.

XX sajandi esimesel aastakümnel astus Fokin teravalt välja grandioosse balletivaatemängu vastu, tantsuliste numbrite ja miimiliste tegevusstseenide piiramise, klassikalise tantsu ühetoonilisuse vastu, millega väljendati ükskõik millisest epohhist võetud süžeed. Püüd kontsentreerida tegevust sundis Fokinit eelistama ühevaatuselist balletilavastust. Tema ballettides pole enam osatäitjaid, kes esialgu tegelevad pantomiimiga, hiljem aga esitavad *adagio* ja variatsioonid. Siin areneb tegevus katkestamatult, tantsulised ja pantomiimilised vormid moodustavad ühtse kanga.

Ent hüljanud ballett-divertismendi struktuuri, loobus Fokin ka oma eelkäijate tähtsaimast saavutusest. Ta ei pea klassikalist tantsu inimlike tunnete ja emotsioonide laia üldistamise vahendiks. Fokin hindab tantsus eelkõige kujutusvõimalusi. Ta püüab konkretiseerida tegelasi, olukordi, etnograafilist keskkonda. Sel põhjusel loobub Fokin traditsioonilistest tuunikatest ja trikoodest, mille tinglik iseloom oli poeetiliselt kooskõlas Petipa ballettide kujundliku süsteemiga. Fokini tähtsaimaks kaasvõitlejaks saab teatrikunstnik. Tema lavastuste maalilisele kujundusele vastavad stiilsed kostüümid: kreeka kitoonid või prantsuse pulloverid, polovetsi vibuküttide karused pihtkuued või Koštšei teenrite kummalised rüüd; spetsiaalsed tantsuningad asenduvad kord sandaalide, kord saabaste, kord kitsaste ja

kõveraninaliste idamaiste tuhvlitega. Ballettmeisteri armastatuimaks printsiibiks saab erinevate epohhide ning erisuguste kunstistiilide taas-elustamine tantsus.

Ka muusikas hindab Fokin kujutavust ja maällisust. Selle poolest köidavad teda Rimski-Korsakov ja eriti noor Stravinski. Ballettmeister meenutas, kuidas koostöös Stravinskiga «Tulilinnu» loomisel tema improviseeris Tsareevitši tegevust, helilooja aga «kordas seda katkenditega Tsareevitši meloodiast, fooniks salapärane värelus, mis kujutas kurja tsaari Koštšei aeda». Fokinit vaimustab, et Stravinski muusika «põleb, leegitseb, pillub sädemeid», kutsudes esile assotsiatsioone Tulilinnu kiirgavast kujust. Isegi kohtudes teistsuguste teostega, otsib Fokin visalt võimalust «iga muusikalise fraasi dramaatiliseks õigustamiseks».

Seejuures kasutab Fokin omamoodi sümfoonilise tantsu võimalusi ja rikastab neid mitmeti. Tema eelkäijatel tekkis tantsuline polüfoonia mõnigi kord sõltumata muusikast. Petipa lõi vahel Tšaikovski ja Glazunovi ballettides oma sümfoonilised kompositsioonid isegi lihtsale meloodiale, nagu arendades muusikalist teemat tantsu enda vahenditega. Fokin taotleb muusikaliste ja koreograafiliste vormide täit kooskõla. Tema tantsude «paljuhäälnel» ülesehitus, emotsionaalsed tõusud ja langused on alati seotud muusikalise struktuuriga. Kuid polüfoonilise tantsu võimalusi kasutab Fokin ka maaliliste žanristseenide loomiseks. Nii annab kireva rahvahulga paljuhäälsus «Petruškas» edasi vene vastlänädala pühademõllu ja peotuju, mille taustal hargneb nukkude vahel inimlik draama.

Nagu iga suur kunstnik, taotles Fokingi sisukat kunsti. Nii Luige ärevus kui ka õnne illusoorse motiiv «Karnevalis» sündisid sotsiaalses atmosfääris pärast 1905. a. revolutsiooni lüüasaamist. Eriti selgelt on epohhi vaimu tunda traagilises klounaadis «Petruška» — Fokini, Stravinski ja Benua suurepärasel ühisloomingus. Puust laadapalaganidele laskub äkki eesriie lumme tuisanud Peterburi kohal lendlevate kimääridega. Petruška viskleb tühjas ruumis, leidmata väljapääsu. Inimliku ja armastava Petruška tragöödia, kelle reedab kergemeelne Kolombiina ja tapab süd ametu Arap, — see on variant vanast väikese inimese teemast uue epohhi künnisel. See on üksikisiku draama, kes on aheldatud abitusse nukukehasse, nagu ka Petruška on suletud seinte vahele, mis tegelikult osutuvad paberist tehtuks.

Võrreldes Petipa-Ivanovi ballettidega on Fokini kujundid konkreetsemad, tema tantsulisel plastikil on püsivalt tegevuslik iseloom.

... Lebades sohval ja hargitades jalgu, pillub Arap õhku pähkleid ja püüab neid, seejärel aga proovib juhmis uudishimus neid saabliga purustada. See kujund on paljutähenduslik. Esialgu koomiline stseenike hakkab hiljem mõjuma masendavalt. Arapi naiivne totrus, tema põikpäisus ja enesega rahulolu on kohutav. Järgmises stseenis (jällegi konkreetses tegevuses) avaldub primitiivsete instinktide evolutsioon: samasuguse enesekindla juhmusega raiub Arap maha Petruška pea.

Kujutatavuse valitsemine emotsionaalse-väljendusliku aluse üle on Fokinile üldse iseloomulik. Eitades poleemikahoos puhtväljendusliku tantsu

võimalikkust, pöördub Fokin siiski selle poole poeetilises «Chopinianas». Algselt oli «Chopiniana» kavandatud kui rida stseene balletiromantismi vaimus. Nokturni oli sisse toodud Chopinise, kes võitles öiste košmaaridega ja kohtas seejärel oma Muusat. Masurka oli lahendatud kui poola pulm, tarantella — kui naapoli pidu Vesuuvi jalamil. Kõrvuti nende episoodidega lõi Fokin tantsulise dueti Taglioni romantilises stiilis: Sülfiid meelitas noormehe kuuvalgesse aeda, ja tõustes lendu, võlus väljavalitut endale järgnema.

Hiljem, Anna Pavlova Sülfiiidi osatäitmise mõjul, loobus Fokin esialgsest kavatsusest. Ning sündis kuulus ballett, mis avas ukse helgete unelmate maailma.

Siin pole sündmusi, süžeelist tegevust. On ääretult tinglik maastik. Isegi kuuvalgus on muutunud läbipaistvalt selgeks, illusoorseks, neutraalseks valgustuseks. Selles maailmas, mis võiks vahest kangastuda kujutlustes, püüab romantiliselt häälestatud noormees kergetiivulisi sülfiiide. Õrnad, läbipaistvate tiivakestega, on nood kord tulvil õnneendeid, kord mõtlikud, nukralt noruspäi, ja samas, tõusnud lendu, kaovad muretult. «Sülfiid — tiivuline unistus» — nii nägi seda kuju Fokin. Kohati kirka, kohati jälle äreva, nukra muusika järgi kehastus tantsus nooruse unistav ja poeetiline hingelaad.

Nõnda pani kujutavuse veendunud pooldaja aluse süžeetule balletile, milles inimese tunde maailma peegeldamisel valitsevad tants ja muusika. Tegelikult laskis juba varjude pilt Petipa balletis «Bajadeer» aimata sellise balletilavastuse

võimalikkust. Fokin mõtestas ja kinnistas selle iseseisva koreograafilise žanrina.

Tänapäeval kohtame taolisi ballette eriti välismaa koreograafide Leonid Mjassini, George Balanchine'i, Serge Lifari, Frederick Ashtoni loomingus. Kuigi mitte nii sageli, pöörduvad selle žanri poole ka nõukogude ballettmeistrid.

Kui «Chopiniana» oli süit Chopini erinevate teoste muusikast, siis kaasaegsed ballettmeistrid on andnud suurte ja terviklike muusikaliste vormide koreograafilisi tõlgendusi. See tee viis seaduspäraselt klassikalise tantsu valdkonda, kus ei vajata konkreetset dekoratsiooni ega isegi teatralset kostüümi.

Parimate süžetute ballettide seast on iseloomulik Balanchine'i «Kristallpalee» Bizet' «Sümfoonia do-mažoor» muusikale. Seda balletti nägid paljud nõukogude vaatajad Pariisi Grand-Opéra ja trupi «New York City Ballet» esituses. Esimene — Pariisi redaktsioon — läks värvikate dekoratsioonidega. Lava sügavuses sirendas pärlmutrina seestpoolt valgustatud palee. Eriskummalise arhitektuuri foonile ilmus neli gruppi tantsijaid sädelevais kolettides ja tuunikates: punastes, helesinistes, rohelistes ja valgetes. Tantsuliste vormide range elegants, laitmatult kooskõlas muusikaga, juubeldav värviküllus kätkesid endas tarka harmooniat, kinnitasid elurõõmu.

Hiljem, uuendades balletti oma ameerika trupi jaoks, loobus Balanchine dekoratsioonidest ja kostüümidest. Ta asendas need neutraalse tausta ja tingliku balletiriietusega — naistel valge, ilma kaunistusteta tuunikate ja meestel mustade

treeningukostüümidega. Ainult valgus — *adagio's* summutatud, «Sümfoonia» teistes osades pidulik — aitas kaasa balleti emotsionaalsele tajumisele. Muusika ainsaks ja täievõimuliseks tõlgendajaks jäi klassikaline tants: elegantne ja bravuurne *allegro's*, nõtke-poetiline nagu unistus *adagio's*, juubeldav ja elurõõmus *coda's*. Veelgi rohkem, rõhutatult ranges, oma lihtsuselt ülevas rüüs avaldus eredamalt kui varem muusikaliste ja nähtavate kujundite ideaalne ühtesulamine. Tants väljendas muusika hinge nagu teravaima tajuga esmaklassiline orkester.

Süžeeu balleti parimad näidised alates «Chopinianast» ja lõpetades «Kristallpaleega» tunnistavad, et see žanr on koreograafias seaduspärane. Kuid ta on jõukohane ainult kõrge muusikalise kultuuriga ballettmeistritele, ja sisukas tingimusel, et lavastaja püüab tungida muusika kujundlik-emotsionaalsesse struktuuri.

Süžeeute ballettide omapärane, kontsertlik laad piirab aga paratamatult taolise koreograafilise žanri võimalusi. Soleerivad «hääled» mõjuvad siin vaid üldises kooskõlas «koreograafilise orkestriga». Individualiseeritud kuju, konkreetse inimkarakteriloomise ülesannet sel juhul ei kerki. Ballett kui teatrikunst kaotab osa oma koostisest ja koos sellega võime kehastada tege-likkuse mitmeid olulisi külgi.

Rajataguste ballettmeistrite tähelepanu köidab sageli just see süžeeu balleti eripära. Paljudes «ballettsümfooniates» on ainsaks sihiks virtuoosse tantsu demonstreerimine. Minetades muusika sisu ja vaimu, vastab koreograafia vaid muusikateose struktuuri vormidele. Sel juhul degenerereerub süžeeu ballett formalistlikuks, tunnistades

kunstniku kõrvalekaldumist elulistest probleemidest.

Nõukogude koreograafid on alati taotlenud problemaatika laiendamist, kodanikutundest kantud konfliktide kehastamist. Kõige enam on selleks sobinud süžeelise lavastuse žanr tegevuse täpse ja järjekindla arenduse, inimkarakterite igakülgse avamisega.

Koreograafiline draama

Oma ajaloo erinevail etappidel on ballett liginenud kord plastilisele sümfooniale, kord tegevuslikule koreodraamale, kord ühendanud süžeelise dramatismi sümfoonilis-tantsulise kujundlikkusega. See seletub koreograafia kui kunsti olemusega: kui kujundlikkuse printsiip sugulustab balletti muusikaga, siis süžee olemasolu, tegevus lähendab teda draamateatrile.

Nõukogude balletiteater alustas temaatika otsustavast uuendamisest. Balletilavastuste aluseks võeti traditsiooniliste muinasjutuliste süžeede asemel realistlik dramaturgia. Inimene oma sise maailmaga, tegevuste ning toimingutega sai uutes lavastustes konkreetse sotsiaalse ja psühholoogilise iseloomustuse. Ballett sõandas jutustada kodanikuväärrikuse ärkamisest kurnatud hiina tantsijannas, armastuse ilust ja jõust, mis kujundas ümber Krimmi khaani Girei metsiku hinge, uhke Laurencia õhutusel ülestõusnud Fuente Ovejuna talupoegade vabaduseihast. Puškini ja Lope de Vega järel tuli koreograafilisele lavale Shakespeare. Eredas värvikülluses tõusis vaataja ette renessansiaegne Verona. Noored Romeo ja Julia, kes heitsid väljakutse keskaegsele vaenule,

naljahammas ning skeptik Mercurio, ohjeldamatult julm Thybald elasid ebatavalist lavalist elu. Ballett hakkas võistlema draamaga suurte sotsiaalsete, kirepingelt võimsate konfliktide kujutamises.

Uute süžeede, uue elulise materjali omandamine oli seotud raskustega. Realistliku usutavuse otsinguil pöördusid koreograafid balletiga piirnevate, eelkõige draamateatri kogemuste poole. Balletilavastuses said suure tähenduse stsenaarium ja režii. Ballettide «Pariisi leegid», «Bahtšissarai purskkaev», «Kaotatud illusioonid», «Romeo ja Julia» loomisest võtsid koreograafide Vassili Vainoneni, Rostislav Zahharovi, Leonid Lavrovski kõrval osa režissöörid Sergei Radlov, Vladimir Solovjov, Nikolai Petrov. Muusikateatrite afišsidele ilmus sõna «koreodraama», mis peagi vallutas teadvuse ja läks teatrikeeles kindlalt käibeale. Lavastajad püüdsid balletis tegevust igati dramatiseerida. Koreograafilised duetid ja stseenid sarnanesid dialoogidega: žest konkretiseerus, liikumistesse pandi täpne mõte. On arusaadav, et tol perioodil ahistas pantomiimantsu, viimases aga pääses mõjule kujutav külg.

Vanas balletis ei tuntud sääraseid stseene nagu Maria ja Zarema duett Assafjevi balletis «Bahtšissarai purskkaev», mille tõi lavale Rostislav Zahharov Nikolai Volkovi stsenaariumi järgi (Leningradi Ooperi- ja Balletiteater, 1934). Liikumised on siin mõtestatud järjestikuse konkreetse tegevusena. Tants kaotab üldistatud iseloomu, muutub sõna analoogiaks.

Kere hüppega lendab armukade Zarema üle läve ees magava orjatar. Sooritades tuuri, vaatab ta toas ringi. Silmanud Mariat, jookseb tema

juurde, äratab ta, ja vaikimise märgiks vajutab sõrme huultele. Kangelannade kahekõne kujutab endast tantsulist duetti, milles võib aimata Zarema ägedaid ja kirglikke hüüatusi, tema ahastust, palvet, ähvardusi ning Maria kaasa-tundvaid, nõutuid vastuintonatsioone. Lõpuks märkab Zarema põrandal Girei brokaadist tübe-teikat — see veenab teda khaani uues kiindumuse ja tõukab tapma rivaali.

Kolmekümnendate-neljakümnendate aastate balletilavastuste dramaturgia nõudis näitlejailt lavalise käitumise sügavat mõtestamist: kangelaste teguviisi motiividesse, karakterite sotsiaal-psühholoogilisse olemusse tungimist. Balletiartist omakorda kompenseeris tantsulise keele nappust ja ühetoonilisust lavalise sarmi ja talendi jõuga.

Koreograafilise draama žanri kunstilistele printsiipidele vastasid ka uute ballettide massistseenid. Nad sarnanesid sageli ilmselt massistseenidega draamateatris. Mass koosnes üksikutest individuaalsustest. Igal persoonil oli oma nägu, oma tegevuslik ülesanne, oma käitumisliin. Koreograafid taotlesid dünaamikat, massistseenide draamatilist küllastatust, saavutades selles lõigus mõnikord tähelepanuväärseid tulemusi. Oma suurepärase režiiga äratasid vaatajais vaimustust ülestõusustseen balletis «Pariisi leegid», Nastja pulma stseen balletis «Partisanipäevad», tänavaepisoodid balletis «Romeo ja Julia».

Rahva — omaenda saatuse looja kuju on nõukogude balletiteatrite suureks töövõiduks. Revolutsioonilisest paatosest kantud massistseenid «Pariisi leekides» olid oma ideelis-kunstiliselt olemuselt novaatorlikuks nähtuseks. Vassili Vainonen eksponeeris värvikalt erinevaid inimkarak-

tereid, et sulatada nad koos peategelastega ühtsesse ähvardavasse massi, kes rütmilisel sammul astuks vaenlasele vastu. See jättis niivõrd sügava mulje, et vaataja andestas lavastusele nii mõneti rabeda kompositsiooni kui ka reas episoodides avalduva tantsulise keele vaesuse. Balletikangelaste tunnete ja tegude maailm laienes mõõtmata. Kolmekümnendail-neljakümnendail aastail kinnistusid nõukogude balleti kui sügava sisu, kõrge heroismi ja psühholoogilise tõe kunsti ideelised alused.

Leonid Lavrovski lavastatud balletis «Romeo ja Julia» sai tegevusliku koreodraama žanr lõpliku viimistluse. Selles žanris olid loodud lavastused, mis võitsid rahva tunnustuse. Parimad neist — «Pariisi leegid», «Bahtšissarai purskkaev», «Romeo ja Julia» — kuuluvad nõukogude balleti klassikafondi, on tema uhkuseks.

Koreograafilisel draamal olid aga ka omad nõrgad küljed, mis edaspidi ilmsid üha selgemiini. Uutes lavastustes tõrjus pantomiim ajapikku välja tantsu. Viimast salliti balletilaval vaid suure ettevaatusega. Žesti olustikuliselt konkreetiseerimiselt viis tee tantsu õigustamiseni kõige tavalisemate situatsioonidega. Sel teel võis kohata aeg-ajalt üsna teravmeelseid režiileide. Üheks selliseks õnnestumiseks oli stseen Tšulaki balletist «Noorus» Boriss Fensteri lavastuses Juri Slonimski stsenaariumi järgi (Leningradi Väike Ooperiteater, 1949). Tütarlaps vabrikuagulist, vallatu ja naerukas Daša, kelle lapsepõlv langes revolutsiooni- ja Kodusõja-aastaisse, kohtus linnapargis valgekaartlastest seltskonnaga. Purjus publik sundis hirmunud Dašat tantsima. Nali muutus julmaks katsumuseks. Kaskaad ühetaolisi

pöörlemisi (klassikalised *fouetté*'d) tähendas siin tütarlapse äärmist väsimust.

Üldiselt aga püüd «õigustada» tantsu piiras koreograafe. See andis ühele ballettmeistrile põhjust naljatleda: praegu võib lubada *pirouette*'i vaid tingimusel, et kangelast hammustab näiteks tarantel. Ja justkui toodud paradoksi kinnituseks ilmus ühesse «Luikede järve» redaktsiooni järgmine stseen: prints hiilib tukastanud narri juurde ja laksab talle lapatsiga ootamatult vastu laupa, too kargab kohkunult püsti ning hakkab segaduses keerutama *pirouette*'e. Eespool mainitud tarantli osa täitis ausalt lapats.

Tantsu allutamine argipäevasele loogikale viis tema järjekindlale väljatõrjumisele ja, mis peamine, koreograafilise kujundlikkuse iseseisva väljendusvõime eitamisele. Žanri nõrkused, mis algul seondusid uue temaatika omandamisega, kinnitati balletirealismis normideks.

Koreodraama esteetilised printsiibid ei lubanud pöörduda sümfooniliste tantsuvormide poole. Iga tantsu, mis otseselt ei arendanud süžeeelist intriigi, hakati lugema divertismentseks. Vahel arvati divertismentsete tantsude hulka isegi sellised balletisümfonismi šedöövrid nagu luikede stseen «Luikede järves». Klassikalise pärandi ballettide väärtusi nähti sageli vaid episoodides, mis vastasid ettekujutustele konkreetsest tegevuslikkusest. Nii tõsteti «Uinavas kaunitaris» esiplaanile Aurora tants värtnaga ja fee Carabosse'i väljakihutamine nõiutud lossist, mitte aga sümfoonilised stseenid, milles eelkõige avatakse balleti sisu. Paljud klassikalisse pärandisse kuuluvad lavastused hinnati ümber neilt positsioonidelt.

Koreodraama piiratust mõistsid mõned ballettmeistrid juba kolmekümnendate-neljakümnendate aastate vahetusel. Vahtang Tšabukiani oma ballettides «Mägede süda» ja «Laurencia», Aleksei Jermolajev «Ööbikus», Vladimir Varkovitski «Muinasjutus papist ja tema sulasest Baldaast» püüdsid tantsu balletilavale tagasi tuua.

Väljapaistva tantsija Vahtang Tšabukiani jaoks oli tants armastatud stiihiaks, elavaks poetiliseks kõneks. Tema dünaamiliste liikumiste hoog, hüppe õhkulõhestav lend kätkesid kõikevõitvat jõudu. Seepärast ei üllata, et oma lavastustes mõtles Tšabukiani koreograafilistes kujundites. Erinevalt paljudest koreograafidest, kes otsisid tantsu tegevuslikkust vaid vahetus seoses süžeeliste motiveeringutega, kandis ta Kreini balletti «Laurencia» (S. M. Kirovi nimeline Teater, 1939) terve divertisementse vaatuse. Viimane oli kompositsioonilt lähedane kolmanda vaatuse balletile «Luikede järvest». Siin vaheldusid tantsud küll näiliselt omavahel seostamata, ent kõik kokku lõi üldistatud kuju rahvast ja hoogustas emotsionaalset atmosfääri tegevuse traagilise murrangu eel.

Selle vaatuse tantsulises avaruses oli tõeliselt suurepäraseid leide. Varjates end mustade sallidega, tihedalt külge külje kõrval, ilmusid mustlannad-kaunitarid. Nende välimuse, kostüümi ja plastika sarnasus rõhutas järjekindlalt tantsulise ansambli ühtsust, mitte aga karakterite erinevust. Peaaegu traagiliselt karmid ja kinnised ennustajannad liikusid aeglaselt publiku suunas ja tõstsid järsku üheaegselt pea, otsekui meenu tades uhkelt kunagist mustlasvabadust. Siis aga — nagu süttiva lõkke sädemed — hargnes laiali

tantsiv ja tamburiine helistav mustlastabor. See tants oli väljakutse, traagilise katsumuse ettekuulutus. Ta valmistas tahtmatult vaatajat balleti järgnevateks sündmusteks ette puhtantsuliste vahenditega. Peaaegu unustatud tantsulises vormis — suures klassikalises ansamblis — esitles ballettmeister kangelasi, arendades nende plastilisi karakteristikaid. Oma ballettides polemiseeris Tšabukiani vahel edukalt koreodraamaga. Samas jälle tegi märgatavaid järeleandmisi tol epohhil juhtivale žanrile. Väljendusliku tantsu üldistused vaheldusid tal olustikuliste episoodidega.

Tantsulised lahendused, mida taotlesid algul vähesed, pälvisid edaspidi koreograafide püsiva tähelepanu.

Kaasaegse balleti väljendusvahendid

Püüd tantsulisuse poole avaldus selgelt ballettmuinasjuttudes ja ballett-komöödiates, mis ilmusid nõukogude lavale neljakümnendate aastate teisel poolel. Konstatin Sergejevi lüürilis-intiimselt lavastatud «Tuhkatriinus» (S. M. Kirovi nimeline Teater, 1946), Fjodor Lopuhhovi loodud «Kevadmuinasjutus» Assafjevi muusikale Tšaikovski motiividel (S. M. Kirovi nimeline Teater, 1947), Tšulaki-Fensteri balletis «Eba-peig» (Leningradi Väike Ooperiteater, 1946) ja Vassilenko-Vainoneni balletis «Mirandolina» (Suure Teatri filiaal, 1947) leidis rohkesti tantsulisi stseene, milles kangelaste karaktereid avati plastikas.

Kõigis neis ballettides oli veel paljuski ülekaalus väline tegevus. Vähenõudlikud ballett-komöödiad Goldoni teoste ainetel muule ei pre-

tendeerinudki: siin huvitasid faabula, kavalalt keerutatud ja lõbus intriig, koomiliste karakterite kokkupõrked. Kuid muinasjuttude sisu vaesustus märgatavalt, kui tants ei jätnud ruumi tarkadeks üldistusteks. Ja ikkagi ilmusid «Tuhkatriinus» ning «Kevadmuinasjutus» episoodid, mis andsid tunnistust huvist väljendusliku tantsu stiihia vastu — Tuhkatriinu ja Printsi duetid Sergejevi lavastuses ning looduse hällilaulu ja Lumivalgekese kihluse eriti poetilised stseenid Lopuhhovi lavastuses.

Tõeliseks novaatorlike tendentside kuulutajaks nõukogude koreograafias oli Jarullini ballett «Šurale» Leonid Jakobsoni lavastuses (S. M. Kirovi nimeline Teater, 1950). Õieti edestas see lavastus kõiki sõjajärgseid ka sünniaastaga: ballett sai lavaküpsiks 1941. aastal Kaasanis. Esi- etenduse toimumist takistas sõda.

Huumorist sädeleva, erakordselt tantsulise lavastuse aluseks oli tatari pärimus linnutiivulisest tütarlapsest, kelle armastuse võidab kangelasteo hinnaga jahimees Batör. Tegevus arenes kolmes plaanis: tatari küla elurõõmsa maailma avas koreograaf läbiproovitud võttega, ühendades klassikalised vormid folkloorsetega, metsavaim Šurale kõikvõimalikke paharette täistuubitud riigi — tantsulise groteski vahenditega, tütarlaste-lindude poetilised kujud — klassikalise tantsu tunduvalt uuendatud keeles. Igaühel neist koreograafilistest plaanidest oli oma kulminatsioon, kuid piirid nende vahel kadusid sundimatult ja alatasa. Katkestamatu tantsuline tegevus ja maalilised massistseenid tuletasid meelde Fokini printsiipe.

Kuid ballettmeister ei sulgenud end ühe tra-

ditsiooni raamidesse. Ta katsetas innukalt erinevaid teid, kõikvõimalikke väljendusvahendeid.

Tatari pulm tavakohase «pruudi röövimise», lüürilise armuavalduse ja vintis külaliste viperus-tega pakkus fantaasiale avaraid võimalusi tegevusliku tantsu vallas. Loobudes olustiku illustratiivsest kujutamisest ja luues seda tantsuliste kujundite kaudu, pani Jakobson aluse ballettmeistrite järgnevaile otsinguile. Pjotr Gussevi poolt hiljem lavastatud käsitööliste stseenid balletis «Seitse kaunitari» (Leningradi Väike Ooperiteater, 1955) ja isegi Grigorovitši loodud paljuplaaniline laadapilt «Kivililles» viivad tagasi «Šurale» juurde.

Elustades muinasjutu eriskummalisi kujusid Šuralega seotud episoodides, kasutas Jakobson tantsulise groteski satiirilisi võimalusi. Praegu pöörduvad satiiri poole paljud nõukogude ballettmeistrid, ent Jakobson ise — jällegi esimesena — tegi groteski kandvaks võtteks, luues Majakovski komöödia motiividel satiirilise balleti «Lutikas».

Lõpuks, vabadustarmastavate tütarlaste-lindude lavalelennustseenis lähenes ballettmeister paljus sümfoonilistele tantsuvormidele. Tantsu üldiselt lendlevas joonises, värelevate käte «sädinas» on jäädvustatud õnnelik noorus, kergetiivulised helged unistused. Märkamatult muutuvad muretud linnud tatari tütarlasteks. Linnuparve meenutavad rangelt sümmeetrilised kompositsioonid asenduvad vabade gruppidega. Ja siis algab kangelanna lüüriline tantsuline dialoog sõbrataridega, milles tärkab armastuse erutav ja röömus eelaimus.

Kergitanud katte kauaks unarussejätetud väl-



«Spartacus». Egina — A. Šelest



«Kivilill». Katerina — I. Kolpakova, Danila —
A. Gribkov



«Paganini». Muusa — M. Kondratjeva, Paganini — J. Sehh



«Kivilill». Vasemäe Perenaine— A. Ossipenko, Severjan — A. Gridin



«Lootuste rand». Kalur — A. Makarov (keskel)



Reekviem balletist «Seitsmes sümfoonia»



«Legend armastusest». Širin — E. Mentšjonok



«Legend armastusest». Ferhad — A. Gribov,
Širin — I. Kolpakova

jenduslikult sümfooniliselt tantsult, jättis Jakobson teistele võimaluse minna seda teed. Ise eelistas ta Fokini eeskujul kunstilisi vahendeid, mis ei välistanud tantsulise tegevuse polüfoonilist ülesehitust, seondusid aga koreograafia kujutava küljega.

Viiekümnendate aastate algul muutusid koreograafide loomingulised otsingud üha sihipärasemaks. Kerkis küsimus balletiteatri kogemuste varasalve teadlikust uurimisest, vene sümfoonilise koreograafia progressiivsete traditsioonide edasiarendamisest kaasaegses praktikas.

Üheainsa aastakümnega täienes balletirepertuaar järgmiste lavateostega: S. Prokofjevi «Kivilill», K. Karajevi «Seitse kaunitari» ja «Kõue rada», A. Hatšaturjani «Spartacus», A. Skulte «Vabaduse sõlg», B. Moškovi «Bela» ja «Grüšenka», H. Sinisalo «Sampo», A. Petrovi «Lootuste rand», A. Matšavariani «Othello», L. Laputini «Maskeraad», N. Peiko «Jeanne d'Arc», S. Tsintsadze «Deemon», A. Melikovi «Legend armastusest», V. Kovaljovi «Tütarlaps ja Surm».

Meie balletilava kaua ainuvalitsenud suurvormide kõrval hakkasid levima ühevaatuselised balletid Tšaikovski, Stravinski, Raveli, Šostakoviitši ja paljude teiste muusikale. Sageli eelistasid koreograafid puhtsümfoonilist muusikat, mis polnudki mõeldud balleti jaoks. Nii sündisid Prokofjevi «Klassikalise sümfoonia», Šostakoviitši Seitsemenda ja Üheksanda sümfoonia, R. Straussi sümfoonilise poemi «Don Juan» koreograafilised interpretatsioonid.

Kunstilistelt printsiipidelt on uued balletid vägagi erinevad. Iseendast mõista ei puudu nende hulgas möödunud aastate kaanonite järgi loodud

lavastused. Tallatud teede käimine tavaliselt kunstis võite ei too. Erksamad koreodraama viljelejaist olid aga vahepeal edasi liikunud. Pole juhuslik, et Leonid Lavrovski otsib oma balletis «Paganini» Rahmaninovi muusikale (Suur Teater, 1960) ja järgnevates lavastustes uusi väljendusvahendeid, puhtantsulisi kujundeid.

Kaasaegse balleti muusikalise atmosfääri määravad heliloojate-sümfonistide Prokofjevi, Šostakovitši, Hatšaturjani, Kara-Karajevi ja nende õpilaste teosed. See toob endaga kaasa muudatusi ka koreograafia kujundlikus struktuuris: muusika nõuab tantsuliste vormide rikastamist ja sümfoniseerimist. Esikoht kaasaegsel laval kuulub balletietendusele, kus konflikt avatakse sümfoonilise tantsu vahenditega.

Vahel luuakse tantsu kaudu romantiliselt üldistatud kujusid. Selliste kujudega kohtub vaataja Igor Belski lavastatud Petrovi balletis «Lootuste rand» Juri Slonimski stsenaariumi järgi (S. M. Kirovi nimeline Teater, 1959) ja Šostakovitši «Leningradi sümfoonia» (S. M. Kirovi nimeline Teater, 1961).

Belskit iseloomustab mõtlemine suurte sotsiaalsete kategooriatega. Valinud kõige raskema — kaasaegse temaatika —, kehastub tema lavastustes nõukogude inimese kangelaslikkus kahe süsteemi eksisteerimise ajastul. Ideelise konflikti määrab neis kahe vastandliku maailma kokkupõrge.

«Lootuste rannas» on selleks meie inimesed ja inimesed võõralt kaldalt, «Leningradi sümfoonia» — nõukogude noored ning saksa fašistlikud vallutajad. Massistseenide ühtsust rõhutatatakse nii kordeballeti tantsu monoliitsuse kui ka

unifitseeritud kostüümidega. Kompaktsetes gruppides nagu laine laine kannul saabuvad merelt nõukogude kalurid «Lootuste rannas», ja jõudnud kaldale, asetab igaüks neist käe sõbra õlale. Vabu, lendlevaid liikumisi kordab kogu ansambel: kordeballeti unisoonne tants loob poeetilise kujundi sõprusest, nõukogude inimeste ühtekuuluvusest. Võõral kaldal aga on inimesed enesesulgunud, üksikud. Killustatud, kuid plastiliselt kooskõlalises koreograafilises joonises avaneb pelglike, naiivsete ja lihtsakoeliste kalurite meelelaad. Lõpuks saab võõra kalda inimesi ahistav hingetu ja tume jõud kontsentreeritud kehastuse kaldapatrulli kujul. Raskel lõdval sammul mööduvad musta rietatud sõdurid, aeg-ajalt otsekui läbi kammides kalurite paigaletarduvat gruppi.

Koreograaf eelistab plastika kujutavaid võimalusi, kuid tants ei asenda tal sõna ega kopeeri argipäevaseid tegevusi, vaid allub metafoorilisele kujundlikule korrale. Nii võib meestetantsus selgesti eristada võrgukudumise motiivi, mis kaotab aga olustikulise ilme ning mõjub sümbolina kalurite üksmeelest. Siin ja seal vilksatab inimeste keskel valgeid kajakaid. Nad assotsieeruvad kodumaa, mere ja inimeste unistuste vaba lennuga. Ja kangelased ise muutuvad emotsionaalse tõusu, heroiliste jõupingutuste momentidel sarnaseks lindudega. Kergetiivulise kajakana tahaks tütarlaps oma ärevais mõtisklustes appi rutata armsamale. Tormiga võõraste randa paisatud kangelane ületab linnuna mereavarusi, et tagasi jõuda kodurannale... Viimase stseeni fantastilisuses oleksid nagu poeetiliselt üldistatud need meie aja kangelased, kelle teod on jätnud seljataha inimvõimete tavalised piirid.

Kehastades elulisi konflikte romantilistes kujudes, ei püüa koreograaf eriti individualiseerida karaktereid. Tema ballettides esinevad kangelased kui massi omamoodi korüfeed: isiklik samastub neil üldisega. Iga kuju avatakse lakooniliselt teatud kindlas tantsulises joones. Seejärel nad vastanduvad, põrkuvad kokku, kuid ei saa süvenemat psühholoogilist arendust.

Teistes lavastustes on tantsuliste vahenditega kehastatud mitmeplaanelised kujud. On ju elulised konfliktid ise muutunud tänapäeval palju keerukamaks. Me elame maailma ja inimeste teadvuse ümberkujunemise ajajärgul. Kaasaegsed kunstnikud püüavad tungida neisse protsessidesse sügavuti, avada inimkarakterit kogu ta mitmekülguses ja keerukuses.

Iseloomulik on, et isegi looduse — balletikunstile ammust ajast lähedase teema kujutamine on muutunud. Piisab, kui veel kord meenutada balletti «Šurale». Ballettmeister vaatles loodust läbi rahvaliku huumori kavaldava prisma. Elustus mets oma asukatega: pahurate, silmiletõmmatud kübarais seente, puukändude või tüvenottidega sarnanevate metsavaimude ja nende valitseja Šuralega. Vahest mitte kunagi varem ei ole tantsuliste vahenditega loodud karakteris olnud nii palju ironiavarjundeid — vallatust huumorist kuni sarkasmini! Metsavaim Šurale on õel ja kaval — joobudes enda karistamatuse tunnetamisest, sirutab ta okslikud käpad Tütarlapslinnu järele. Sama Šurale irvitab lõbusalt inimliku apluse ja arguse üle, silitades küüntega kosjasobitajaid.

Folkloorne kujund ei ole alati lihtne, eriti kui ta on seotud loodusega. Varem kippus see keeru-

kus aga balletist välja jääma. Rahva ettekujutus-tes oli loodus inimese vastu kord heatahtlik, kord vaenulik, kahepalgeline nagu elu- või surmavesi. See, mis peitus Jakobsoni balleti grotesksetes kujudes, sai üleva rüü «Kivililles». Viimatimainitud ballett ei ole enam tavaline muinasjutt. Folkloorsed kujundid, mis murdusid kaks korda läbi Bažovi ja Prokofjevi loominguga, said kaas-aegse filosoofilise idee. Balleti aluseks on mõte kunstniku loomingulistest otsingutest, kunsti ees-märgist. Kiviraider Danila otsib ilu, tahab tunnetada «kivi kogu jõudu» ja laskub sellepärast Vasemäe Perenaise maa-alustesse paleedesse. Teada saanud looduse saladused, ei või ta aga jääda kivisesse kuningriiki, kuna kunstniku jaoks ei ole ilu eemal rahvast ja inimesest.

Juri Grigorovitši lavastuses ilmub Perenaine fantastilise sisaliku näol. Ta kerkib esile alati ootamatult, inimestele kättesaamatuna. Danila ümber keereldes on Perenaine õrn ja naiselik, rivaali kohates — valvas ja ähvardav, Severjani tabab ta halastamatu, karistava viirastusena. Nii on balletis kujutatud loodust hirmuäratava ja reetlikuna, allaheitlikuna ainult tööinimesele-loojale.

Varem jaotati ballettide kangelased positiivseteks ja negatiivseteks mõneti ühetoonilise otse-koheusega. Nad olid tavaliselt absoluutselt vaenulikud, kõiges vastandatud teineteisele, igaüks oli omaette kas halva või hea kehastus. Praegu peitub konflikt tihti ühe karakteri tasapinnas, avades inimese psühholoogia sõltuvuse tingimustest, sotsiaalsest keskkonnast. Negatiivne kuju võib olla näiteks ka traagiline. Sellised on Severjan «Kivililles» ja Egina «Spartacuses».

Kurtisaan Egina, rooma väejuhi Crassuse armukese kuju kõlas dramaatiliselt balleti kahes erinevas lavastuses — Leonid Jakobsoni ja riialase Jevgeni Tšanga¹ redaktsioonis. Mõlemad lavastused on püsima jäänud nõukogude laval. Tšanga redaktsioonis (mis järjekindlamalt ja veenvamalt rõhutab ülestõusu keskset teemat) võtab see kuju rohkem melodramaatilise kui traagilise värvingu. Siin on Egina armunud Spartacusesse, hüljatuna reedab tema, ja kui kättemaks seejärel teostub, sureb kangelase jalge ees.

Jakobsoni lavastuses² on Egina karakter keerulisem — teda ei suuna hoopiski mitte kättemaks. Balleti kogukad dekoratsioonid, millega vaataja ette tõuseb karm Room, saavad taustaks ülestõusnud orjade tõrvikuile. Näeme rooma legionäride triumfimarsse, gladiaatorite võitlust tsirkuseareenil. Selle foonil pakub Egina kuju midagi rohkemat: Rooma riigi päevad on loetud. Natuurilt ebatavaline, aus, kirglik, ei ole Egina lihtsalt julm ja salakaval. Tema armuloos Spartacuse võitluskaaslase Harmodiusega on soov võita oma elutüdimust, reetmises aga — kibe pilge enese üle. Sellepärast on ka tema tants pidusöögil — «Egina triumf» — täis südantsöövitavat meeleheidet. Sama teema kajab traagiliselt vastu haditani tüdrukute määratsevas «kooris».

¹ Ballettmeister J. Tšanga, Läti ja Armeenia NSV teeneline kunstitegelane, töötas Läti Riikliku Akadeemilise Ooperi- ja Balletiteatri peaballettmeistrina aastail 1951—1961. Käesoleval ajal on samal ametikohal Jerevani Riiklikus Ooperi- ja Balletiteatris. *Tõlk.*

² Jutt on tema esimesest — Leningradi redaktsioonist S. M. Kirovi nimelise Teatri laval 1956. aastal.

Reas lavastustes saavutatud koreograafiliste kujude mitmeplaanilisus tunnistab nõukogude balleti püüdlusi elu sügavama analüüsi suunas. Kõige täielikumalt avaldub see tendents mõttelt kaasaegsete ja loomult filosoofiliste balletilavastuste ilmumises.

Niisugused on Juri Grigorovitši balletid «Kivilill» ja «Legend armastusest». Viimane neist, loodud aserbaidžaani helilooja Arif Melikovi muusikale, annab eriti ilmeka ettekujutuse kaasaegse balleti võimalustest. Kõigi komponentide — koreograafia, muusika, stsenaariumi, lavakujunduse harmoonia teeb kogu etenduse terviklikuks ja meeldejäävaks.

Balletilavastuse kujundlik lahendus

Nazõm Hikmeti filosoofilises draamas, mis sai balletilavastuse aluseks, ilmub armastus kui inimese hinge, tahte ja tunnete suurim katsumus. Siin kannatavad ja armastavad kõik kangelased, piinavalt mõtiskledes: kus on armastuse piirid? Tähelepanu keskpunktis ei ole niivõrd teod kui kangelaste käitumise ajendid, mitte armastus kui selline, vaid armastuse kõlbeline olemus. Krahh tabab Vesiiri egoistlikku, omakasupüüdlikku armastust. Takistusele põrkub ka valitsejanna Mehmene Banu kirk, kes annab oma ilu õde Širini pääsemiseks, siis aga kohtub kauni Ferhadiga. Võidutseb ainult kunstnik Ferhadi armastus, mis suudab ületada isikliku «mina» ja sooritada kangelasteo.

Koreograaf muutis mõnevõrra draama sisu. «Selles muinasjutus tegi igaüks midagi . . .» — kõneleb üks Hikmeti tegelastest. See mõte, mis

küll alati ei leia kinnitust näidendi kujude evolutsioonis, võib olla balletilavastuse epigraafiks. See käib nii Mehmene Banu kui ka Širini ja isegi Vesiiri, eeskätt aga muidugi Ferhadi kohta, kes rahva õnne nimel lahkub jäädavalt Širinist. Kõige pikem ja raskem tee seisab ees Ferhadil. Raiudes läbi Raudmäge, et vabastada inimesed janust, kasvab Ferhad suurima armastuse sümboliks. Selgelt joonistub välja kõlbeline nihe ka teistes kangelastes — see sünnib kannatustes, traagilises heitluses iseendaga.

Lavastuse emotsionaalne atmosfäär on seetõttu hõõguvalt karm. Kangelased ei tunne seal valmis lahendusi ja kangelastegu maksab ränka hinda.

Siit ka S. Virsaladze askeetlikult range lavakujundus, mis järsult erineb paljude «idamaiste» ballettide efektsest värviküllusest. Sõitnud proovideks kohale, kartis Nazōm Hikmet — stsenaariumi autor — kõige enam laval näha «paberimassist losse, vesipiipe ja purskkaeve». Tema hirm oli ennatlik. Pärlitena sirasid lava kohal lambid. Horisont kadus liivasesse terendusse. Tähelepanu keskpunktis asus vaid suur vanaaegne raamat, mis avas väarikalt oma kirjatud leheküljed-uksepooled.

Lavastuse loojad ei püüdnud hoopiski pedantselt edasi anda detaile. Möödunud sündmuste üksikasjad on tabamatud nagu kaugused tähtede siras. Seevastu on hästi kättesaadav legendi tarkus, temasse kätketud kaasaegne mõte.

Igaüks kangelastest on sunnitud valima lihtsa, kompromissitu lahenduse ja raske, piinava ohvri vahel, mis nõuab määratut jõupingutust. Halastamatu ja tark Tundmatu — karmi paratamatuse kehastus — soovib Širini elu eest valitsejannalt

kõige kallimat — ilu. Algul pakub aga Mehmene Banu talle kulda (tema rikkused on loendamatud ja see tasu näiks talle kõige kergem!)

Ja sedamaid täidavad lava tantsijannad mustkuldsetes hiilgavates rõivastes. Oma ülessirutatud käte ja avatud pihkudega nad nagu pilluks ja püüaks münte. Kompaktsest grupist eraldub kord üks, kord teine tantsijanna — nii veereb helisev kuld välja aarete sätendavast hunnikust. Kujund on kahtlemata maaliline, konkreetne ja üsnagi paljutähendav. Kuld tükib vägisi kätte, kaunis helk õrritab. Kuid... rütmide korduvusest, tagasipöörduvusest, mustjaskuldsete tantsijannade pimestavast virvendamisest nähtub elu tühisus, petlik ja kaval vool. Väline kujutavus otsekui lahustub väljendusliku tantsu üldistuses. Esmaselt visandatud kujund saab mahuka mõtte.

Nii on enamasti lahendatud kõik selle lavastuse kordeballeti stseenid, mida ei ühenda mitte ainult süžeeline tegevus, vaid ka filosoofiline «alltekst».

Rongkäik suundub Širini palee poole. (Kui palju on balletis olnud neid rongkäike!) Mehmene Banu tahab üle vaadata õe paleed. Algul astuvad rütmistatud tantsusammul ette kolm kõrki sõdurit. Nende kannul veel neli. Seejärel liituvad nendega sõdurite, ratsurite, õukondlaste grupid. Tantsujoonis üha hargneb nagu muster idamaisel vaibal. Muusikas müriševad, kasvavad, avarduvad võimsad traagilised noodid. Rongkäik võtab ähvardava ilme — selles on juba riik ise, võim! Vesiir on suure saatjaskonna eesotsas, ülbe ja raevunud. Ja hetkel, kui rongkäik hargneb mitmes suunas, tehes ruumi kahele õele-käskijannale, seisab teel Ferhad.

Siis langeb kangelaste figuuridele kolm valgusvihku. Rongkäik kaob pimedusse. Vaevukuuldava meloodia saatel orkestrilt lava taga areneb koreograafiline trio. Kangelased seal vahetult ei suhtle — igaüks tegeleb iseendaga, aga juba on nende saatused lahutamatult sõlmunud.

Mõistagi ei peatunud rongkäik. Kangelased ainult vaatasid teineteisele silmi. Kuid neile näis see sekund igavikuna. Ja koreograaf peatas aja, et paotada üks nende sisemaailma. Siitpeale ainuvalitseb laval väljenduslik tants. Kolme peategelase liikumised on tagasihoitud ja aeglased. Igažest on hinges toimuva võitluse emotsionaalne vastukaja. Erutatult lööb oma käed laiali Ferhad. Õnnetuse eelaimustes nõrkeb valitsejanna. Nõtke oksakesena tuules väreleb Širin.

Järgmises trios vahekorrad muutuvad. Keskpunktis on Mehmene Banu. Tema käsku mööda algab põgenenud armunute jälitamine. Jälitamistseeni palavikulistes rütmides ja keerukas polüfoonilises kompositsioonis on ratsude kappamise pinget, sõjameeste hingeldust. Grupid kihutavad, mööduvad üksteisest, löikavad läbi armunute tee. Tagaajajaid juhib valitsejanna ise. Lõõskavpunasest riietuses, pimestatud kirest ja vihkamisest, on ta kättemaksuhimulise raevu ja tumma meelete kehastus. Kui eelmises trios on kasutatud ajalist, siis siin kasutatakse ruumilist nihet. Tegevus areneb korraga kahes plaanis nagu vanadel gravüüridel: ühtaegu ilmuvad vaateväljale nii põgenikud kui ka tagaajajad. Rütmide tihenemine tugevdab dünaamikat, meeletu võiduajamise pinevust. Ja äkki lendavad linnuna oma hukkumisele vastu Ferhad ja Širin. Plaanid liituvad nüüd vältimatult. Kangelased on ümbritsetud sõja-

meestest. Kolme jaoks neist kaob jälle silmapilguks kogu maailm. Armunute käed sirutuvad valitsejanna poole ja langevad seejärel jõuetult. Minut otsustab saatuse.

Lõpuks, viimane ja kõige üllam neist hingelulistest hetkedest — naised kummarduvad Ferhadi ees ja mööduvad temast nukras mõtiskluses, otsekui tänuks ja hüvastijätuks.

Keskendades põhitähelepanu karakterite evolutsioonile, rakendab ballettmeister plastiliste leitmotiivide süsteemi.

Širini kuju on muusikas avatud kahe ümberkujuneva teemaga. Üks neist on isemeelne, naljatlev, teine — lüüriline ja endassesüvenenud. Sellisena on koreograaf tõlkinud need ka tantsukunsti keelde. Helesinisesse madalasse võlvialusesse ilmub äkki noor neiu ja jookseb väledalt mööda trepiastmeid alla. Paar kerget sulge näivad sarvekestena ta peas. Teravalt sõrmi sirutades ja varvaskingadega maad toksides ründab ta vallatult Ferhadi, samas hüppega kõrvale põigates. Nii tekib naljatlevas tantsus graatsiline ja ehtsalt rahvuslik Širin-gaselli kuju, kes vallutab Ferhadi südame.

Ferhadi ja Širini esimene kohtumine oli seatud ilma ühegi tõsteta. Nad ei söanda teineteisele läheneda, segaduses ei saa nad maa küljest lahti. Seevastu puhkeb nende armastus õitsele väljaarendatud *adagio*'s. Ferhadi ilmutumisele eelneb Širini tantsuline stseen tütarlastega. Kangelanna ja kordeballeti tantsus tärkab ammuse mälestusena Širin-gaselli motiiv, kuid nüüd juba täiesti uues lüürilises intonatsioonis. Armastus on muutnud kangelaste hingelaadi. Ja nii on *adagio* üles

ehitatud sagedastele tõstetele, painutatud joonetele, õhus väljapeetud nõtketele *battement*'idele.

Mitte vähem väljenduslik ei ole Mehmene Banu partii.

Mõnikord võib kuulda küsimust: miks teeb valitsejanna silda ja mida kujutab endast see liikumine? Küsijad ei ole mõelnud nähtavasti selle üle, et valitsejannad (nagu teisedki inimesed) ei tee lihtsalt niisama ka *arabesque*'e — koreograafiliste vormide süsteemis on võrdselt tinglik iga liikumine. Kuid peamine ei olegi see. Eraldi võetuna ei kannata tantsuline liikumine nagu muusikaline nootki endas mingit konkreetset sisu. Seda printsiipi rikuti vaid lavastustes, kus tants asendas sõna. Kõigis teistes ballettides — klassikalistes ja kaasaegsetes, koreograafias üldse — on liikumisel mõte ainult tantsulise partii kontekstis.

Koreograafilise kujundi arenemises on oma loogika. Valitsejanna Mehmene Banu partiis avatakse tunde teke, selle kasvamine, kulminatsioon ja tulemus.

Õukondlaste orjameelse tantsu taustal tundub Mehmene Banu tants murekarjena. Tants aktsenteerub teravatel poosidel, jalgade järskudel, hoogsatel löökidel — *battement*'idel. Neile on antud heitlik ja võimukas iseloom, mis suudab meeletult olla otsustav. Valitsejanna tusk muutub eneseohverdamiseks õe päästmise nimel. Edaspidi aga hakkab Mehmene Banus pulbitsema rahutu kirg Ferhadi vastu. Keskses variatsioonis vahelduvad tema liikumised katkendlike akordide saatel nagu rasked langevad veepiisad. *Battement* — kuju leitmotiiv — sooritatakse moonutatud rakurssides, algul avatud sillast, mille järel keha liibub rulludes vastu jalgu. Sellega kaasneb kangelanna

plastikas naiselik varjund: armastus on muutnud Mehmene Banu. Lõpuks, *adagio*'s, kus valitsejanna uneleb Ferhadi armastusest, omandavad ta liikumised harmoonia ja laulvuse, seejärel kirgliku intoneeringu. Mehmene Banu lendab noolena õhku Ferhadi käte vahelt ja . . . langeb kummuli, tunnetades oma unistuse täitumatust. Pärast kannatustekarika põhjanijoomist leiab Mehmene Banu endas jõudu loobuda Ferhadist.

Kangelaste karakterite psühholoogiline struktuur süveneb veelgi tänu massi toetusele. Viimane esineb kord sündmuste osalisena, kord loob neile emotsionaalse resonantsi. Igal kangelasel on oma kordeballett, mis toonitab tema sisemaailma.

Ferhadil on selleks neli sõpra. Nende bravuurne, elurõõmus tants eelneb kangelase variatsioonidele. Hiljem aga ümbritseb Ferhadit janus vaevlev rahvas. Inimesed kannatavad, nende häda määrab kangelase saatuse, milles kangelastegu katab aegamisi kõik isikliku.

Sirin-gaselli helge kuju kajastub teda saatvate tütarlaste tantsus.

Samasugune rahutus nagu Mehmene Banu hinges, valitseb tema variatsioonidele eelnevas narride ja õukondlaste tantsus. Midagi õudset on ebardlikes narrides, nende käte tuimades pöörlemistes, pooside teravas plastikas. Ärritava kontrastina narride kõrval näivad peened õukonnatantsijatarid. Neidude tants on läbipaistev, ažuurne, kuigi seejuures jooniselt täiesti maine. Selles on tunda idamaist vürtsi ja ühtlasi ängistavat nukrust. Meloodia vaibub väsitavaks pausiks. Tantsijataride käed värelevad närviliselt. Hetkeks näib, et see on tiibu lehvitav, ärev linnuparv.

Kordeballeti sümfoonilise tantsu sootuks erine-

vat vormi on ballettmeister kasutanud Mehmene Banu nägemuste stseenis.

N. Roerichil on üks maal. Seda nimetatakse «Leegitsevad mõtted». Sompus lilla taeva taustal istub kaljurahnul üksik naine. Ähvardavas taevas tema kohal välguvad tulekeeled nagu linnud.

Just taoline kujund tekib balletis. Läkitanud Ferhadi raiuma Raudmäge, piinleb Mehmene Banu rängalt oma üksinduse käes. Ta läheb aeglaselt, ristanud käed enda ümber, ja tema järel liiguvad punaste varjudena samasuguses riietuses naised. Mehmene Banu iga liigutus paljuneb selles traagilises kooris. Varjude rida tuleb tema kannul, keerdudes lõputusse spiraali. Tantsu struktuur komplitseerub. Nüüd ei ole kordeballett enam peegelpilt — ta võtab vaid üle plastilise teema ja arendab seda iseseisvalt. Tantsu läbivad teisenenud kujul Mehmene Banu keskse variatsiooni motiivid, mis kujunevad tihenenud rütmis otsekui painavaks unenäoks. Äkki muutub varjude liikumine ähvardavaks. Nad sulgevad valitsejanna oma tulisesse ringi. Nüüd noolivad punased viirastused teda tuleleekidena. «Kired» ründavad Mehmene Banud, mõistavad ta üle halastamatult kohut.

Taoline võte oli koreograafias uus nii olemuselt kui ka mõttelt. Ühtse ansamblina kommenteeris küll kordeballett vahel tegevust, kuid mitte kunagi varem polnud ta kangelaste mõtete ja kirgede vahetuks väljenduseks.

Mitmeplaanilise filosoofilise lavastuse ilmumine balletilavale tähendab meie päevil palju. Ei saa märkamata jätta analüütilise algme üldist süvenemist nii kaasaegses nõukogude kunstis kui ka välismaa progressiivsete kunstnike loomingus.

See avaldub kirjanduses, teatris, filmikunstis, muusikas. Ettenägelikult täheldas G. Neuhaus eredat intellektualismi isegi muusikalises interpretatsioonikunstis. Ta kirjutab sellest kui ajastu tähisest: «Uued põlvkonnad, sammudes läbi viimaste aastate vapustuste, õpivad varakult mõtlema, sügavalt mõtestama maailma tervikuna ja detailides, õpivad varakult hindama mõtet kui inimese suurt hüve, kui võimsaimat relva eluteel.»

On täiesti seaduspärane, et kaasaegse kunsti see tendents ilmnes nüüd ka balletiteatris.

Ammu on möödas ajad, mil balletti peeti üksnes meeldivaks meelelahutuseks, vahel isegi «nukulikuks» vaatamänguks. Tänapäeval on sellel žanril tähtis koht rahva elus ja võitluses uue ühiskonna eest.

Balletil on seljataga kogemusterohke ja sisukas tee. Alati ei olnud see lihtne ja sile: õnnestumiste kõrval käisid raskused, tagasiminekid. Kunstnik Martiros Sarjan võrdles kunagi kunsti arengut teerajaga kõrgmägedes: «... kord teeb ta järsu tõusu, kord kaldub kõrvale, kord laskub pisut allapoole, siis tõuseb jälle, heites endalt püsimatud kivid ja kivikesed. Kuid ta rühib edasi pidevalt ja peatumata, ületades ühe kõrguse teise järel.»

Ka nüüd on nõukogude ballett teel. Ta otsib kunstiliste vahendite oma sünteesi, mis kõige veenvamalt väljendaks meie aja ideid.

Igal õhtul süttivad külalislahkelt tuled kogu maa muusikateatrites. Tantsu ja muusika pidulik maailm kutsub vaatajat. Ees ootab kohtumine sisuka ja poeetilise kunstiga, mis avardab ettekujutust elust, inimtunnete ilust ja suurusest.

SISUKORD

| | |
|--|-----|
| Autorilt | 5 |
| Lehekülgi balleti ajaloost | 7 |
| Balletietenduse loomine | 19 |
| Stsenarium | 19 |
| Muusika | 23 |
| Koreograafia | 29 |
| Kunstnik balletis | 33 |
| Osatäitjad | 37 |
| Mis on koreograafia? | 40 |
| Klassikaline tants | 41 |
| Groteskne tants ja rahva-karakteritants | 49 |
| Tantsuliste vormide vastastikune rikastumine | 56 |
| Pantomiiim | 59 |
| Balletikunsti kujundlikkus | 67 |
| Koreograafia kujutavus ja väljenduslikkus | 68 |
| Kuju balletis | 71 |
| Tantsuliste vormide sümfonism | 75 |
| Koreograafiline draama | 88 |
| Kaasaegse balleti väljendusvahendid | 94 |
| Balletilavastuse kujundlik lahendus | 103 |

Чистякова Валерия Владимировна. В МИРЕ ТАНЦА. На эстонском языке. Оформление: А. Вендер. Издательство «Ээсти Раамат». Таллин, Пярнуское шоссе, 10. * Toimetaja L. Rosin. Kunstiline toimetaja H. Tikand. Tehniline toimetaja A. Krebstein. Korrektor M. Kalamäe * Laduda antud 29. I 1968. Trükkida antud 15. VII 1968. Paber 70×90/32. Trükipaber nr. 1 — Staicele Paberivabrik. Läti NSV. Trükipoognaid 3,5+1,25 pg. lisa. Tingtrükipoognaid 5,6. Arvestuspoognaid 5,38. Trükiarv 8000. Tellimise nr. 855. Hans Heidemanni nim. trükikoda, Tartu, Ülikooli 17/19. I * 8—1—4 * Hind 38 kop.

38 kop.

A

29310

514632

TÜ RAAMATUKOGU



1 0300 00514632 1