

Свершение

ПОЖАЛУЙ, я не решился бы так назвать эту статью о новой работе Большого театра — балете С. Слоимского «Икар» (потому что кому-нибудь это могло бы показаться преувеличением), если бы на основании после генеральной репетиции спектакля (балетмейстер-постановщик В. Васильев) художественным советом ГАБТа Г. С. Уланова не сказала следующее: «Это — свершение. Прежде всего потому, что балет целостен во всех своих компонентах — в работе композитора, постановщика, художника, исполнителей; потому что он утверждает, воспекает самые светлые, чистые человеческие чувства и сделан людьми, которые живут в искусстве именно такими чувствами».

Вот почему я и не побоялся назвать статью этим прекрасным и высоким словом — свершение. Тем более что и сам убежден, что этот спектакль Большого театра — действительно новый этап советской хореографии, шаг вперед, утверждающий, продолжающий и развивающий принципы современного хореографического спектакля, в свое время открытые главным балетмейстером Большого театра Ю. Григоровичем.

Васильев ставит перед собой сложные творческие проблемы, стремится решить трудные задачи. Он не хочет буквально «пересказывать» известный миф о том, как смелый юноша решился подняться в небо, но, ослепленный счастьем полета, слишком приблизился к

солнцу, опалившему его крылья, и заплатил за это жизнью. Миф прекрасен, но не драматургичен, ибо в этой древней легенде нет, так сказать, конфликта, противоборствующих сил, борьбы. Поэтому молодой балетмейстер искал и нашел этот конфликт — Человек в его извечном стремлении взлететь, воплотить свою творческую мечту, свое вдохновение, и жестокие силы, жаждущие согнуть, унижить человека, сломить крылья его дерзновенной мечты. Таким образом, причиной гибели Икара становится не безрассудство юноши, а мстительная ненависть властителя Архонта.

«Икар» — первый балет, поставленный специально для гигантской сцены Кремлевского Дворца съездов, использующий все ее технические возможности. Васильев обнаружил стремление к масштабности решений, к поискам полифонии танцевального действия.

НО В ПЕРВОМ варианте хореографический рисунок был «перенасыщен» разного рода прыжковыми движениями, и это не только обесценивало полетность партии самого героя, но мешало восприятию мысли о том, что мечта и подвиг Икара вдохновляют, открывают людей, народ, вселяют в их сердца стремление к свободе. Именно страх перед радостным, гордым взлетом человеческих душ заставляет Архонта метнуть стрелу в героя. Эта мысль выразилась бы отчетливее, если бы до этого было ясно (как стало ясно в новом варианте), что в

царстве Архонта полет, как символ свободы и радости, немислим, запрещен.

Увлечение «глобальными» масштабами замысла, все-таки не до конца преодоленная прямолинейность драматургии повредили постановке 1971 года. Но, несмотря на все недостатки и ошибки, художественный руководитель работы Ю. Григорович сказал: Мы очень рады, что в нашем коллективе произошло рождение нового, очень интересного и своеобразного балетмейстера.

Думаю, что любой молодой хореограф, получив такую, в общем, высокую оценку своего дебюта, мог бы вполне ею удовлетвориться. Но, как все поняли только теперь, он остался глубоко неудовлетворенным результатом своей первой балетмейстерской пробы. Прошло пять лет, и 14 декабря 1976 года состоялась премьера совершенно нового балета. Почему я называю этот спектакль новым? Решительно обновилась и изменилась его хореография и, что, может быть, самое главное, его драматургия. Основной конфликт стал глубже, острее, масштабнее; действие — яснее и динамичнее; появились новые персонажи, а прежние приобрели более углубленные и усложненные психологические характеристики. К примеру: героиня спектакля, возлюбленная Икара, которая в первом варианте была девушкой из народа, стала сестрой царя Архонта, что, естественно, опять-таки углубило и обострило ос-

новную тему и позволило Е. Максимова найти новые для себя краски, показать развитие образа. В первых эпизодах она почти полуробеноч, девочка, еще не ведающая, что такое любовь; постепенно постигая всю глубину внезапно нахлынувшего чувства, она становится женщиной, способной любить самоотверженно, страстно, готовой смело, гордо и гневно бороться за свое счастье.

Партию Архонта в спектакле 1971 года исполнял В. Лагунов. В своем блестяще изысканном танце, в своеобразном рисунке легких парящих прыжков, повисая в воздухе, как коршун, зорко высматривающий свою жертву, он передавал беспощадную жестокость и презрительную надменность капризного деспота. Новый танцевальный рисунок, предложенный балетмейстером, позволил ему найти новые и существенно важные черты — широту жеста, скульптурную точность и непререкаемую власть поз, даже своеобразную монументальность в пластических паузах.

В СВЯЗИ с углублением и обострением конфликта спектакля в нем появилась новая тема — тема предательства, воплощенная в образе сикофанта Клеона. Клеон — Б. Акимов далек от штампа балетного злодея. Спектакль начинается с трии Икара, Золя, сестры Архонта, и Клеона. Клеон такой же жизнерадостный юноша, как и Икар. Они соперники в любви к Золе, но Клеон совершенно уверен в своем преимуществе — ведь он приближенный царя. Но, увидев и поняв, что Зола любит Икара, он постепенно начинает жгуче завидовать и ненавидеть соперника.

Балетмейстер предлагает ар-

тисту очень сложный, гротесково-обостренный танцевальный рисунок, который Б. Акимов воплощает с подлинным техническим и артистическим блеском. Оказавшись во власти низких, темных и злых страстей, человек превращается в уродливую марионетку, которую властно дергает за ниточки презирающий его Архонт, в злого робота, послушно исполняющего все прихоти своего повелителя. Недаром в своей постыдно светливой угодливости именно он первым натягивает тетиву лука и посылает в летящего Икара отравленную стрелу. Эта трактовка балетмейстера и актера подсказана характером музыки, в которой немало эпизодов, написанных в смелой гротесковой манере.

В новой постановке обрел образную танцевальность, стал зримым воплощением душевной открытости Икара античный хор — легкие женские фигуры в белых развевающихся одеждах. Он не только скульптуры, но выразительными движениями комментирует происходящее. Он, если можно так выразиться, — эхо, как бы увеличивающее пластический резонанс свершающихся событий.

Созданный Васильевым образ выражает в танцевальном символе творческой одержимости, увлекающий за собой любимую девушку, народ, преклоняющийся перед красотой подвига. Не случайно после гибели героя повторяются движения, которые мы видели в сцене ковки крыльев, — образное выражение клятвы народа продолжать его дело, не изменить его идеалам, добиться победы.

ОСНОВОЙ для создания любого балетного спектакля является прежде всего музыка. Талантливый композитор С. Слю-

нимский соответственно новым драматургическим и композиционным находкам создал, по сути дела, новую музыкальную редакцию своего интереснейшего произведения. Партитура Слоимского обрела еще большую цельность музыкальной драматургии, большую мелодичность, мягкость и прозрачность звучания. Надо сказать, что сам композитор, признавая трудность своей партитуры — своеобразие ритмики, множество «измерений» фактуры, введение в музыкальную ткань хора, сложную полифоничность, — отмечает редкую музыкальность Васильева-хореографа, чутко услышавшего и передавшего в своих танцевальных композициях все самые тонкие особенности и нюансы музыки.

Новаторство балета и в том, что впервые в истории Большого театра балет идет в сопровождении записи, а не живого оркестра (дирижер Э. Клас). И как ни парадоксально это может прозвучать, в записи (учитывая акустические особенности зрительного зала Кремлевского Дворца съездов) гораздо выразительнее.

Декорации и костюмы художника В. Левентая, — может быть, лучшей его работа. Ему удалось создать ощущение монументальности, атмосферы прекрасного античного мифа и в то же время сделать оформление «удобным», балетным в лучшем смысле этого слова.

Балет «Икар» — прекрасное театральное зрелище, не только утверждающее глубокие, благородные мысли, но и задуманное и выполненное на уровне лучших достижений современной театральной культуры.

Б. ЛЬВОВ-АНОХИН,
заслуженный артист
РСФСР.