



НАСЛЕДИЕ Рыцарь балетного образа

В Большом театре готовится юбилейный вечер, посвященный 125-летию со дня рождения Александра Алексеевича Горского (1871 - 1924). Он возглавлял московский балет первой четверти XX века. Был, как сказали бы теперь, «главным балетмейстером» в здании с квадригой Аполлона.

...Незаурядный танцовщик и подающий надежды постановщик был переведен из Петербурга в «первопрестольную» в момент жестокого кризиса московского балета - сказывалось (при пляеде замечательных танцовщиков) отсутствие интересных спектаклей. С приходом нового балетного руководителя, обуреваемого творческими идеями, Большой театр пережил, что называется, второе рождение. Именно с «эпохи Горского» идет отсчет славы московского балета в нашем столетии, его российской и международной известности.

...Сохранилась записка, которую хореограф послал балерине Маргарите Кандауровой перед премьерой «Жизели»: «Будьте буйной девчонкой - на пальчиках не танцуйте (конфетно). Прыгайте, как молодая козочка, и сойдите с ума по-настоящему. Умрите всерьез, а не положив одну ножку на другую. А.Горский». В этих словах - кредо мастера, борющегося за то, чтобы балет из украшения жизни стал ее органичной частью. За то, чтобы театр не превращался в музей, пусть и полный ценных экспонатов.

В модных терминах из Нише, деливших искусство на «свободное» дионисийское и «упорядоченное» аполлоническое, описывали современные споры различных художественных течений. Горскому были ближе взгляды тех, кто воспевал красоту «без регламента», полнокровную и содержательную. Применительно к балету это значило - посягательство на безраздельное царствование спектаклей «старого типа»; постановок, состоящих из строгой симметрии, уравновешенной «геометричности» классического танца, обрамленной пышно-феерическим антуражем. Увлечение «босоногим танцем» Айседоры Дункан, привнесение «свободной

пластики» в спектакли Большого театра. И поиски, схожие с тем, что изобретенным немцем кинематографом, исследователи эпохи отмечают сходство приемов (психологическая достоверность «крупным планом»).

На двух «китах» держалась форма А.А.Горского в балетном театре: на остром чувстве времени и на поисках «смысла», превращающего спектакль в повод для зрительских размышлений. Горский протестовал против консерватизма, насаждаемого балетоманами «старой школы» - теми, кто больше всего ценил в балете хорошие лички танцовщиц, их стройные ножки и умение ловко делать всяческие «тур-де-форсы». Вкусы именно такого зрителя постоянно приходили в столкновение с предложениями Горского, который не любил движений, как он говорил, «ни про что».

Горский питал слабость к историческим и литературным сюжетам, позволяющим сочинить колоритные спектакли, сверкающие «доподлинными» красками различных эпох и народов. Образцом для него служили постановки Московского Художественного театра, в те годы потрясавшего умы невиданным реализмом. В «мимодраме» «Дочь Гудулы» (по роману В.Гюго «Собор Парижской Богоматери») воссоздан облик средневекового Парижа. Рецензенты писали о сходстве балетных бродяг и нищих с персонажами драматического спектакля «На дне». В «Саламбо» (по Флоберу) - кипела жизнь древнего языческого Карфагена, а в «Дочери фараона» (редакции спектакля Мариуса Петипа) - оживал Египет 1300 года до нашей эры. Придумывая норвежских рыбаков, цыган, тореадоров, жрецов, аристократов, куртизанок, Горский наделял своих персонажей бурное пантомимой, заменяющей непроизнесенное слово, одевал (в сотрудничестве с выдающимися художниками К.Коровиным и А.Головиным) в этнографически «достоверные», почти музейной точности костюмы. Он показывал «картины нравов» в характерном романтическом ключе. Фантазия его в этом отношении не знала

границ. То он изменял виллис из второго акта «Жизели»: они появлялись не в туниках, а в «более соответствующих» потусторонности действия длинных «кладбищенских» саванах. То делил партию Одетты-Одиллии в «Лебедином озере» на две части, поручая танцевать ее разным балеринам. То, в энтузиазме революционных лет, ставил апофеоз «Освобожденная Россия». По описанию историков, «в этой живой картине России, в сарафане, со снопом в руке, изображала актриса Малого театра А.А.Яблочкина, ее окружали Пушкин, Гоголь и Шевченко, Софья Перовская и лейтенант Шмидт...».

...Наследие Горского постигла драматическая участь. Ни один из его балетов не сохранился полностью (отрывки до сих пор исполняются в концертах). Но когда мы идем на «Дон-Кихота» и восхищаемся блеском, энергией и дерзкой насмешливостью спектакля, мы отдаем дань памяти Александру Горскому. Это он придумал огневую барселонскую толпу, вольный образ «балетной Испании». Когда мы смотрим «Лебединое озеро» и аплодируем виртуозным пируэтам шута - тень Горского витает в зрительном зале. Именно московский новатор ввел этот персонаж, которого не было в первоначальной версии и который с легкой руки постановщика вошел в спектакль, навсегда...

Горский любил балет страстной и нервной любовью, не обращая внимания на «тернии и шипы». На окружающих он производил впечатление «человека не от мира сего», «полярного прозе бытия всеми клетками своего творческого существа». Над его бескорыстным энтузиазмом посмеивались прагматики, его любили, но с ним и спорили артисты; сердился Петипа, недовольный переделками своих спектаклей в Большом театре... Но Горский, как Дон-Кихот, всю жизнь сражался с истинными и мнимыми «ветряными мельницами», всегда оставаясь «рыцарем балетного образа».

Майя КРЫЛОВА.

На снимке: сцена из спектакля А.А.Горского «Дон-Кихот». Фото Владимира Боровского.