

В ЗАЩИТУ А. ГОРСКОГО

for Yessentz - see his obituary

РЯДОМ с Большим театром на доме № 2 по Копьевской переулку висит мемориальная доска, на которой высечен мужской профиль с бородкой и надпись: «В этом доме с 1906 по 1924 гг. жил выдающийся деятель русского балета Александр Алексеевич Горский».

Что можно сегодня узнать о Горском? Открываем театральную энциклопедию. Том второй, стр. 79: родился 6 (18) августа 1871 года. Умер 20 октября 1924 года. Узнаем, у кого учился, что танцевал... В 1900—24 гг. балетмейстер Большого театра... «Углубил реалистические традиции русского балета»; «усиливал драматургическую основу балета»...; «в его постановках танцевально-драматическое действие вытеснило старый дивертисмент», ...«оставался убежденным защитником реалистических принципов в искусстве»... Далее — перечень балетов, упоминание об учениках — всего 64 строки. Немного. И за рамками энциклопедической статьи остается само творчество Александра Горского.

А каков был балетмейстер Горский? За что современники называли его новатором, какие качества Горского как хореографа и руководителя позволили ему почти четверть века руководить московским балетом, созда-

вать вызывавшие восхищение спектакли и воспитать целую плеяду замечательных балерин и танцовщиков? Ответы на эти вопросы найти крайне трудно.

Спектаклей А. Горского, кроме большей части «Дон Кихота» и очень малой части «Лебединого озера» (почти равной в обеих идущих редакциях), — нет в нашем репертуаре.

Литература о А. Горском ничтожна по объему и не раскрывает творческого облика выдающегося деятеля балета.

Пройдет еще лет десять, и боюсь, что имя А. Горского будет лишь вскользь и в сносках упоминаться в книгах по балету, и это будет великой несправедливостью к его памяти и к тому вкладу, который он внес в развитие отечественного балета.

Молодой Александр Горский был во власти новых идей Московского Художественного театра. Придворная помпезность, слащавая «голубиная» героев, дежурные построения кордебалета, статичность действия не удовлетворяли его. Родилось желание большей действительности массы, естественности мизансцен, содержательности и образности танцев.

О хореографии А. Горского много спорят. Современники-критики называли его новатором

(М. Фокин — в Петербурге, А. Горский — в Москве). В наше время, а часто и в нашем театре бытует отношение к Горскому как к перелицовщику «старых платьев» с М. Пети́па. Справедливо ли это?

С одной стороны, Горского не устраивала академическая холодность постановок М. Пети́па. С другой — он, петербуржец, воспитанник школы Пети́па, прекрасно понимал величие таланта старого балетмейстера, мастерство его композиций, изобретательность танцевального языка. Действительно, во всех своих балетах Горский широко использовал отдельные фрагменты и танцы Пети́па. Многие композиции Горского построены на основе переработки хореографии Пети́па.

Что это — от бедности, от желания облегчить себе труд или в этом был заложен принцип художника?

Сравнивая отдельные одноименные сцены и танцы А. Горского и М. Пети́па, отчетливо видишь принцип, руководивший этим большим художником.

Не случайно первый успех А. Горскому принес «Дон Кихот». Его творческую победу определило прежде всего новое построение мизансцен, действенная и органичная связь между танцевальными номерами.

Масса в «Дон Кихоте» и, кстати, во всех балетах Горского была не просто фоном для солистов, но активно действующим участником всех событий. И эти принципы воссоздания жизни в спектакле, углубления образов балетмейстер пронес через всю жизнь.

Основы актерского мастерства, творчески переработанные А. Горским, решение образов, опирающееся на реалистические традиции драмы, создали целую плеяду замечательных пантомимных артистов. Достаточно вспомнить А. Булгакова в «Баядерке» и «Раймонде», В. Рябцева в «Корсаре», «Дон Кихоте», «Коньке-Горбунке» и «Тщетной предосторожности» или Е. Гельцер во всех ее ролях, чтобы увидеть, что новое, внесенное А. Горским, живет и развивается во многих наших спектаклях. Не случайно, в пору своей творческой молодости А. Ермолаев специально занимался мимикой с А. Булгаковым.

Как много значит интонация, акцент в трактовке образа! А. Пирогов и М. Рейзен пели в одной и той же постановке «Бориса Годунова». Пели те же ноты, слова, выполняли почти те же мизансцены. Но у первого Борис был больше человек, а у второго — государь. М. Семенова и Г. Уланова танцевали одни и те

же партии в «Лебедином», а создавали по-своему великолепные, но различные образы.

А. Горский же из мрамора М. Пети́па высекал произведения, которые в то время по-новому раскрывали материал, заставляя его дышать и излучать тепло.

Ставя «Баядерку», А. Горский заменил начало третьего акта, сочинив грандиозное массовое танцевальное действо на музыку Луджи, построив его на материале народного индийского танца. В картине «Тени» из четвертого акта он почти целиком оставил рисунок выхода кордебалета. Но, дав в руки артистам газовые шали, он придал картине большую воздушность, волшебность. Замена одной из сольных вариаций прелестной вариацией двойки сняла налет официальности всей композиции.

Гран па в «Раймонде» строилось на элементах постановки М. Пети́па. Но, оставив лишь четыре пары солистов, образующих как бы дружеское окружение солистов, А. Горский внес лирическую струю в адажио, а заменив вариацию солистки на вариацию четверки, — более выпукло подал соло Раймонды. И так было во многих его балетах.

А как заботился он об органическом слиянии сотканной им хо-

(Окончание на 4-й стр.).

или одобрено

«Советский артист» № 21, 20 мая 1970г