

БОЛЬШОЙ МАСТЕР СОВЕТСКОЙ ХОРЕОГРАФИИ

К 75-летию К. Я. Голейзовского

БАЛЕТМЕЙСТЕР, художник, скульптор, музыкант, постановщик больших балетов и хореографических миниатюр, режиссер, исследователь и литератор — все эти качества соединены в одном человеке — Касьяне Ярославовиче Голейзовском. Он из поколения талантливейших людей отечественного балета, того поколения, в котором сверкали такие имена, как М. Фокин, А. Горский, М. Мордкин, как ныне здравствующий Федор Лопухов.

Касьян Голейзовский — новатор по самой своей художественной природе. Не имеет значения, все ли в его работах выдержало испытание временем. Важно, что своими работами он прокладывал новые пути в хореографии, что и сейчас новые поколения хореографов продолжают заимствовать его опыт, пользоваться его находками и развивать их.

К. Я. Голейзовский родился в артистической семье. Он начал свое хореографическое образование в Москве у Н. Домашова и В. Тихомирова. В сезоне 1906—1907 года семья переехала в Петербург, где Голейзовский проучился еще три года в знаменитом училище на Театральной улице (ныне улице Зодчего Росси). Его педагогами были М. Обухов, П. Гердт и М. Фокин. В 1909 году после окончания училища он был принят в Мариинский театр.

Еще будучи учеником, К. Голейзовский внимательно приглядывался к новаторским поискам Фокина, жадно впитывал все, что видел в его работе тех лет. В Мариинском театре молодой танцовщик пробыл всего один сезон. В 1910 году его перевели в Большой театр, где он застал живую, творческую атмосферу, созданную А. А. Горским. Ему пришлось по душе прогрессивные взгляды Горского, его смелая борьба против рутин, попытки расширить рамки хореографии, оставаясь верным школе классического танца. Талантливая молодая труппа артистов балета особого «московского» склада была увлечена идеями Горского и безоговорочно шла за ним. В Москве работал Художественный театр, оказавший огромное влияние на Горского и весь балет Большого театра. «Отпрыском» Художественного театра являлась и популярная «Летучая мышь» — этот театр миниатюр, выросший из его «капустников».

Встретившись с основателем «Летучей мыши» Никитой Балиевым, Голейзовский, давно мечтавший о собственных постановках, о развитии собственного стиля, вступил с ним в творческое содру-

жество. Балиев нашел в К. Голейзовском не только балетмейстера, но и талантливого, обладающего творческим воображением режиссера. Он поставил несколько одноактных пьес, оперетт и бесчисленное количество хореографических номеров, значительно украсивших репертуар «Летучей мыши». Именно тогда зародилась и развилась любовь балетмейстера к хореографической миниатюре.

В Большом театре, где он продолжал работать, Голейзовский исполнял классические и виртуозные полухарактерные партии — Океана в «Коньке-Горбунке», Кота в сапогах в «Спящей красавице», реку Нил в «Дочери фараона» и многочисленные мимические роли, давшие ему возможность усвоить принципы выразительного танца и актерского мастерства, пропагандировавшиеся Горским. Все это подготовило молодого танцовщика к самостоятельному балетмейстерскому пути.

НАСТОЯЩИЕ возможности открылись после Октября. Примерно в течение десятилетия К. Голейзовский занимался активными новаторскими поисками, оказав большое влияние не только на московский балет, но и на молодых хореографов Ленинграда, в первую очередь на делавшего первые шаги в балетмейстерском искусстве Георгия Баланчивадзе. Продолжая работу в Большом театре как балетмейстер, К. Голейзовский основал балетную студию, ставшую в то время центром новаторских идей в хореографии и выросшую в «Камерный балет» К. Голейзовского (1919—1924 гг.).

В своих поисках новых форм танца Голейзовский утверждал, что композиционные приемы, принятые в классическом балете, возможны только для тех сюжетов, тем и музыкальных произведений, которые были созданы одновременно с балетной классикой девятнадцатого века или соответствовали ее стилю. Темы, рожденные новым временем, требуют новых форм! — вот мысль, руководившая Голейзовским в его поисках двадцатых годов. Не все удавалось. Так, «Смерч» на музыку Б. Бера, в котором условные фигуры рабочих образовывали различные рисунки, танца в унисон с серпами и молотами в руках, а «капиталисты» двигались в ритмах фокстрота, не пережил своего первого и единственного представления.

Важнейшей работой К. Голейзовского в 20-е годы явился «Иосиф Прекрасный» (музыка С. Василенько), где конструктивные декорации Б. Эрдмана и пластическое решение балетмейстера сливались

воедино. Смелым нововведением было раскрашивание тел танцовщиков согласно колористической гамме, разработанной художником. Но главной была исключительно пластичная, подчиненная музыке хореография К. Голейзовского.

Это был период, когда балетмейстер систематизировал свои отдельные поиски прежних лет. Балетмейстер С. Лифар в своем труде о классическом танце претендует на изобретение шестой и седьмой позиций в неоклассике. Между тем впервые шестую позицию на пальцах применил Голейзовский, так же как и седьмую (в которой стопы как бы следуют одна за другой). В своих концертных программах Голейзовский показывал сложные акробатические поддержки, арабески со смещенной «осью» (на изобретение которых также претендует Лифар), оригинальные «партерные арабески» и великое множество скульптурных поз, часто рождавшихся до начала работы с артистами в карандаше. Ведь Голейзовский учился живописи и рисунку в Строгановском училище живописи и ваяния, скульптуре — у Попова, заведывавшего буфаторской частью Мариинского театра, а одно время даже занимался в мастерской Врубеля. В молодости Голейзовский выставлялся на художественных выставках, рисовал эскизы костюмов, писал стихи. И, наконец, Голейзовский являлся автором либретто одноактного балета «Азиадэ» (на музыку Гутеля), поставленного М. Мордкиным — исполнителем главной партии. Сотрудничество с Мордкиным, этим ярчайшим представителем школы Горского, также значительно обогатило Голейзовского и подготовило его к будущей балетмейстерской деятельности.

Порой в его поисках бывали срывы, а порой его новаторские устремления, его творческое горение, неистощимое стремление найти новое оставались не до конца оцененными. Долгие годы Голейзовский не был полностью загружен. Но и в этот период он создает интереснейшую редакцию «Половецких плясок», в которую вложил свое знание танцев народов Средней Азии, а в хореографическом рисунке отталкивался от орнамента восточного ковра. Буквально накануне войны, в 1941 году, он ставит балет «Ду Гуль» (Две розы) А. Ленского, показанный на декаде таджикского искусства в Москве. И в этой работе проявилось глубокое знание тысячелетней культуры восточного танца.

А в промежутках работа в мюзик-холле, где в танцах «тридцати герлс» можно было встретить немало интересных находок, своя редакция «Бахчисарайского фонтана» в Минске и совершенно новая постановка «Спящей красавицы» (Харьков, 1935 г.), где из хореографии М. Петипа были сохранены только танец Белой Кошечки и Кота в сапогах.

НЕМАЛО времени К. Голейзовский посвятил изучению танцев различных народов — по многим из них он является экспертом. В то же время, когда балетмейстер ставит те или иные народные танцы, он никогда не занимается прямыми цитатами. Возьмите знаменитый вставной «Цыганский танец» на музыку Желобинского в «Дон-Кихоте». Это танец о метущейся, страдающей цыганской душе, о страсти молодой цыганки, танец, кстати, безусловно русских цыган (так как балетмейстер интерпретировал русскую музыку Желобинского). И в то же время он не выглядит совсем чужеродным в «Дон-Кихоте» именно из-за своей большой обобщенности. Как известно, номер этот занимает



На снимке: К. Голейзовский отвечает на вызовы зрителей на вечере в Большом театре 19 февраля с. г. Фото Б. Борисова.

прочное место в нашем концертном репертуаре, так же, как и многие другие постановки Голейзовского разных лет.

В 1960 году Голейзовский показал вечер Хореографических миниатюр, программа которого составлена с тонким ощущением музыки А. Скрябина, Ф. Листа, М. Равеля, С. Рахманинова. Большинство номеров этого вечера исполнялось молодыми артистами — Е. Рябинкиной, Е. Максимовой, В. Васильевым, А. Лавренюком и другими. В то время почерк и творческое лицо этих молодых артистов еще не определились, не выявились полностью, и большой мастер во многом сумел угадать их артистическую индивидуальность и возможности, помог развиваться многим большим дарованиям и поверил в них.

Е. Максимова в «Мазурке» Скрябина, этом мимолетном намеке на подлинную мазурку, Е. Рябинкина в «Печальной птице» Равеля, Васильев в «Нарциссе», К. Слепухина и Аз. Плисецкий в «Лирическом этюде» Скрябина — все исполнители безупречно передали свойственный Голейзовскому точно очерченный графический рисунок и мягкую, музыкальную непрерывность пластической хореографии. «Хореографические композиции» отметили пятидесятилетие творческой деятельности К. Я. Голейзовского.

А в 1962 году премьерой «Скрябинаны» (хореографическая сюита из восьми номеров) балетмейстер как бы подвел итоги своих поисков в области хореографической миниатюры. В этой романтически обобщенной, симфонически развивающейся хореографической композиции Голейзовский стремился передать в пластической форме эмоциональное состояние, настроение, смену чувств.

А еще через два года постановкой трехактного балета «Лейли и Меджнун» С. Баласаняна (1964) он доказал, что его как художника в равной мере интересует и доступен его творческой манере и другой вид классической хореографии — балетный спектакль, представляющий собой театрально-танцевальное действие с ярко выраженным сюжетом, с логическим чередованием картин, реальными персонажами, с взятой из жизни определенной народа пластикой.

Вдохновленная великой поэмой Низами, эта легенда о среднеазиатских Ромео и Джульетте проникнута высочайшей поэтичностью. И опять Голейзовский сумел угадать скрытые пластические возможности В. Васильева и доверил первую большую, на нее специально поставленную, роль юной балерине Н. Бессмертной.

Хореографические композиции К. Голейзовского дают расцвет пластическому и актерскому мас-

терству молодых. Но еще больше расцветает композиция самого мастера, когда она исполняется мастерами, и только большой мастер способен до конца раскрыть замысел хореографа. Достаточно напомнить вдохновенное исполнение Г. Улановой «Элегии» на музыку Рахманинова, которую она наполнила огромным драматическим содержанием.

К. Я. Голейзовскому семьдесят пять лет. Этому трудно поверить, так как он не «складывает оружие». В 1964 году у него вышла интереснейшая книга «Образы русской народной хореографии». Между тем это лишь незначительная часть написанного им большого труда по истории и теории танца, и работу над ним мастер не прекращает. Хотелось бы увидеть в печати весь его труд, а на сцене — его новые хореографические создания.

Н. РОСЛАВЛЕВА.

19 ФЕВРАЛЯ в Большом театре состоялся вечер, посвященный 75-летию со дня рождения К. Голейзовского. В программу вечера были включены второй акт балета «Лейли и Меджнун», хореографические миниатюры и «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь».

Зрители горячо приветствовали юбиляра. После окончания вечера на сцене состоялось его чествование. Со словами приветствия к К. Голейзовскому обратились: М. Чулаки, Ю. Григорович, И. Козловский, представители Министерства культуры СССР, Московской филармонии и Концертного зала имени П. Чайковского, И. Чарноцкая.

В адрес юбиляра поступила телеграмма от министра культуры СССР Е. Фурцевой. В телеграмме говорится:

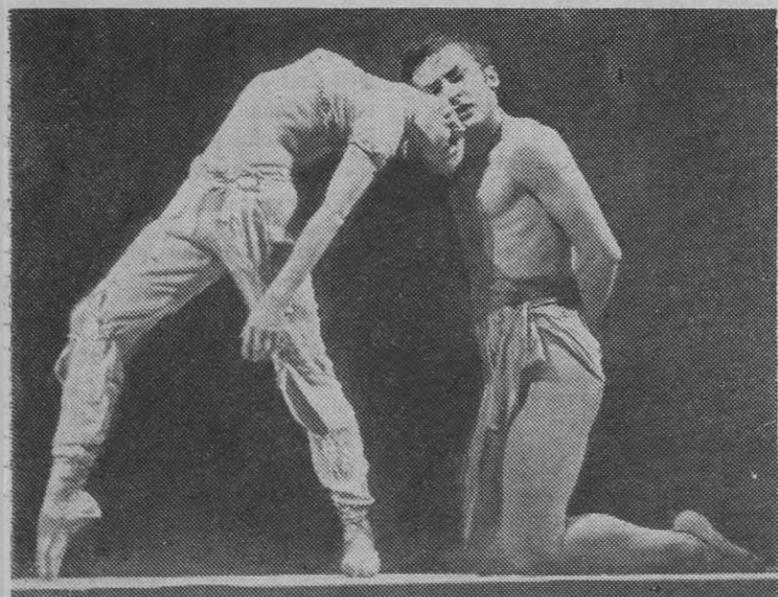
«Дорогой Касьян Ярославович! От имени коллегии Министерства культуры и от себя лично сердечно поздравляю Вас с семидесятилетием со дня рождения и шестидесятилетием творческой деятельности.

Созданные Вами спектакли — «Иосиф Прекрасный», «Ду-Гуль», «Лейли и Меджнун», «Половецкие пляски» в опере «Князь Игорь», вечера хореографических миниатюр и многие другие принесли Вам заслуженную славу балетмейстера яркой творческой индивидуальности.

Желаю Вам доброго здоровья, творческих успехов, долгих лет жизни.

Министр культуры Союза

Е. Фурцева».



Сцена из второго акта балета «Лейли и Меджнун». На снимке: Н. Тимофеева — Лейли, М. Лавровский — Кайс.

Фото Б. Борисова.