

Сов. артист, 1982, 19 марта

КАСЬЯН ГОЛЕЙЗОВСКИЙ

К 90-летию со дня рождения хореографа



нец жизни, вернуться под родной кров и стать одним из самых ярких продолжателей традиций нашего классического балета.

Когда Касьян Ярославич покидал в 20-е годы стены Большого театра, художественный мир России был полон «блудными сыновьями». Из «дома» рядом — из Художественного театра, где еще цвели таланты патриархов рода — К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, — ушли в неизведанный путь В. Мейерхольд и Е. Вахтангов, искали свои дороги А. Таиров, К. Марджанов. К. Голейзовский начал танцевать в Большом театре, когда искусство А. Горского уже прошло через свой пик. Для будущего хореографа уроки М. Фокина, А. Горского были уже слагаемыми традиций, которые ему предстояло освоить вместе с традициями академического балета и выработать к ним собственное отношение.

Молодой балетмейстер начал с реформы языка. Он искал новые ракурсы, положения человеческого тела, добиваясь его предельной выразительности. В основе исканий Касьяна Ярославича лежала идея наиболее полного раскрепощения человека, его естественности, свободы, полноты раскрытия эмоционального мира личности. Поиски новых движений, их сочетаний для балетмейстера, если он профессионал, невозможны без пристального изучения возможностей, материала, в котором он творит, то есть тела танцовщика, его природных данных. Отсюда — пристальное внимание к индивидуальности каждого исполнителя. Когда в начале двадцатых годов приобрели необычайную популярность вечера созданного К. Голейзовским Московского камерного балета, в его программах рядом с именами членов студии стояли имена молодых артистов Большого театра — Н. Тарасова и В. Ефимова, Л. Банк и Е. Адамович, Е. Ильющенко и О. Мартыновой, позже — Т. и В. Васильевых, И. Чарночкой и многих других. Эти танцовщики потом стали участниками постановок К. Голейзовского и на сцене Большого театра. А практические творческие контакты с ним мастеров Большого театра на сцене и вне ее превращались в традицию, продолжались всю жизнь и привели к последним работам хореографа 60-х годов — балету «Лейли и Меджнун», «Вечерам хореографических композиций», «Скрябиниане».

В 1925 году на сцене экспериментального театра (позднее — Филиала Большого) состоялась премьера двух балетов К. Голейзовского — «Иосифа Прекрасного» на музыку С. Василенко и «Теодинды» на музыку Ф. Шуберта. Каждый из них по-своему обнародовал эстетическую платформу хореографа и его взаимоотношения с академическим балетом тех лет. «Иосиф Прекрасный» рассказывал о силе духовного начала, выросшего на традициях древней культуры и воплощенного в форму идеальной красоты. Эту красоту пыталась присвоить, применить утилитарно красота без духа — царица Тайах, принадлежащая деспоту — египетскому фараону Потифару. «Краски времени» вошли в эту постановку впервые примененным на сцене Большого театра конструктивизмом и в нем оформленным Б. Эрмана, необычной мизансценировкой танцевального текста, его лексикой.

Первым непревзойденным, по мнению самого К. Голейзовского, исполнителем партии Иосифа стал молодой Василий

Ефимов, дотоле танцевавший в Большом театре, как писала пресса, лишь всевозможных «парней с балалайкой». Позже Касьян Ярославич утверждал, что В. Ефимов стал «целой эпохой в его творчестве». Образ, созданный юным танцовщиком, в какой-то мере предвосхитил один из мотивов искусства Г. Улановой: тему неподвластности насилью духовного мира человека. Новый стиль пластики, который вошел в сегодняшнее искусство нашего балета, раскрыла и исполнительница роли Тайах — молодая Любовь Банк. Позднее партии Иосифа и Тайах по-своему танцевали А. Мессерер и Е. Ильющенко.

Балет «Теодинда» говорил об отношении хореографа к академическому балету. Восхищаясь «нетленной красотой» романтического танца тальониевской эпохи, демонстрируя блестящее владение им, К. Голейзовский высмеивал нелепые штампы в сюжетах старых балетов.

Концерты 1927-го, 1929-го, начала 30-х годов продолжили контак-



В. Васильева — Персидка в сцене «Половецкий стан» из оперы «Князь Игорь».

ты Касьяна Ярославича с балетом Большого театра, хотя он уже не работал в его стенах. Эти концерты продолжили и творческие поиски хореографа. «Дионис» развивал родинский в нашем балете на рубеже веков интерес к античности, который принесла в нашу страну Айседора Дункан. Только в спектакле этом хореограф искал здоровое, цельное начало дионисийских празднеств в противовес изысканному стилизаторству начала века. «Листияна» продолжала утверждать вечную красоту романтического балета, «Чарда» — пляски придунайских славян — свидетельствовала о пристальном внимании хореографа к фольклору.

Шло время, и этот интерес к фольклору постепенно становился в искусстве К. Голейзовского преимущественным.

В начале своей творческой деятельности К. Голейзовский ставил национальные танцы, изучая всевозможные изобразитель-

ные материалы, вслушиваясь в народную музыку. Страсть к путешествиям, судьба, бросавшая его на работу в театры наших республик, давали в 30-е годы возможность практически ознакомиться с подлинным фольклором, пристально его изучать, творчески перерабатывать, вводить в сценическую практику. В фольклоре К. Голейзовский увидел те духовные ценности, которые складывались веками в сознании народа, ту естественность, цельность восприятия мира, которые он всегда стремился воплотить в своем искусстве. Так родились на сцене Большого театра его «Половецкие пляски» — не выдуманный, как у М. Фокина, образ неведомых половцев, танцы которых никто не знал, а пляски Востока, на всю жизнь ставшего любовью хореографа. Так К. Голейзовским был создан один из первых национальных балетов на современную тему в нашей хореографии — «Ду Гуль» в Душанбе, целиком пользующийся только фольклорными элементами, фольклорной образностью. Так вошли в его «Бахчисарайский фонтан», поставлен-



Сцена из балета «Иосиф Прекрасный».

ный в Харькове и Минске, подлинные гаремные танцы, которые К. Голейзовский получил «из первых рук» старых исполнителей Средней Азии.

В классике Касьян Ярославич, следуя заветам А. Горского, добивался верности сценического действия времени, в которое оно происходит, — так родилась его «Спящая красавица». В собственных хореографических опытах он все больше сближал раскрепощенную пластику с классическим балетом, с фольклором. Все это были поиски, отвечающие в своей, не похожей ни на кого другого форме общим задачам развития советского балета. И это был точный, верный себе путь самого хореографа в искусство.

Он был верен своей любви к тем композиторам, музыку которых на заре своей деятельности привел на балетную сцену, — А. Скрябину, С. Прокофьеву,



В. Васильев — Нарцисс.

К. Дебюсси. Он был верен любви к актеру — потому что личность каждого человека, ее возможности были для него всегда альфой и омегой искусства. Потому и работали с ним с огромной радостью Г. Уланова и О. Лепешинская, М. Плисецкая и Р. Стручкова, мастера Москвы, Ленинграда, национальных театров, эстрады, ансамблей.

Когда на рубеже 50—60-х годов наш балет вернулся в сферу собственной образности, танцевальности, когда метафора, ассоциативное мышление стали определять его новые успехи и потенциальные возможности, искусство К. Голейзовского показалось рожденным именно сейчас, сегодняшним днем — будто творил его не человек, начавший путь на рубеже веков, а наш молодой современник. Потому так легко, счастливо нашел Касьян Ярославич контакт с юными выпускниками Московского хореографического училища — Е. Максимовой, В. Васильевым, Е. Рябинкиной, А. Лавренюком, к которым потом присоединились Н. Бессмертнова, Ш. Ягудин и многие другие, чтобы в азарте творчества создать свои «Вечера хореографических миниатюр».

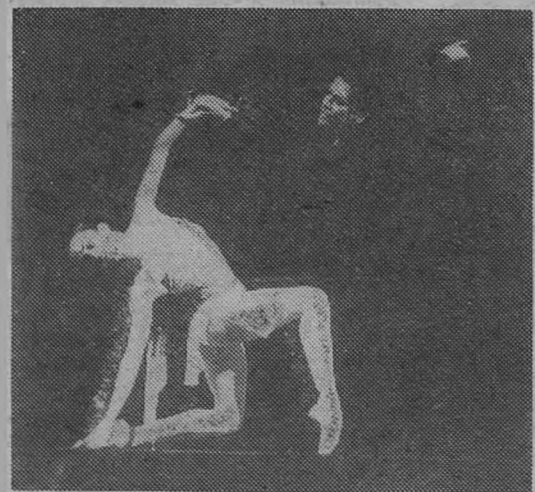
Балет «Лейли и Меджнун», увидевший свет rampy Большого театра в 1964 году, окончательно сформулировал кредо К. Голейзовского, раскрыл его мироощущение, воплотил нравственный и

эстетический идеал художника. Постигание фольклора слилось с постижением закономерностей жизни и образов природы. Лейли — Н. Бессмертнова и Меджнун — В. Васильев стали для него вечными героями жизни. В них дух был неотделим от душевности, добра, тепла, от отдачи своего «я» другому и растворения в нем. Потому в «Лейли и Меджнуне» классика органично соединилась со свободной пластикой и фольклорными мотивами. То были образы природной естественности, гармонии. Вслед за Н. Бессмертновой и В. Васильевым эти партии, каждый по-своему, танцевали Р. Стручкова, Н. Тимофеева, М. Лавровский.

Касьяна Ярославича не стало в 1970 году. Молодые артисты Большого театра могут знать о нем из рассказов, из фильмов. Зрелые мастера несут в себе печать его дарования, отзвуки его исканий. Влияние К. Голейзовского разлито по всему современному балету, об учебе у него говорили и говорят балетмейстеры самых разных творческих почерков.

Касьян Ярославич верил в возможности балетного искусства. Призывал к обогащению его живой жизнью. Умел чувствовать гармонию мира и воплощать ее в хореографии. Он верил в добро, был настоящим гуманистом. Незря все, знавшие этого замечательного человека, вольно или невольно заражались его отношением к миру и уносили с собой ненавязчиво преподанные им заветы — верить в себя, в силу своего искусства, творить добро его средствами и не изменять ему.

Н. ЧЕРНОВА,
кандидат искусствоведения.



Н. Бессмертнова и А. Лавренюк в балете «Лейли и Меджнун».