



М. Семенова (Лиза Муромская) и В. Преображенский (Алексей Берестов) в балете «Барышня-крестьянка».

Советская хореография вписала в перечень пушкинских сюжетов пополнивший ее золотой фонд «Бахчисарайский фонтан», за ним последовали «Кавказский пленник», «Медный всадник», «Барышня-крестьянка», телевизионный вариант «Графа Нулина» и «Моцарт и Сальери».

Почти каждый из пушкинских сюжетов на сцене Большого театра связан с именами хореографов, открывших новые пути искусству танца.

Первые балеты «Руслан и Людмила» и «Черная шаль» — это знаменитый А. Глушковский. «Кавказский пленник» поставил К. Дидло в Петербурге, А. Глушковский перенес его в Москву в собственной редакции. «Волшебное зеркало» и «Золотая рыбка» — это А. Горский. «Бахчисарайский фонтан», «Кавказский пленник», «Медный всадник» и «Барышня-крестьянка» принадлежат Р. Захарову. «Графа Нулина» поставил В. Варковицкий.

Разной по значимости балетмейстерских открытий была Пушкиниана Большого театра. Но все эти спектакли оставили за собой имена исполнителей, описаний актерских удач.

«Руслан и Людмила» — это Т. Глушковская в роли Людмилы. «Кавказский пленник» — Т. Воронина-Иванова — московская Черкешенка. Балеты А. Горского связаны с именем Е. Гельцер. История советского балета рассыпается перед нами созвездие индивидуальностей, творческих побед, открытый новых неизвестных раньше сторон дарованных танцовщиков, открытый новых

## НЕИЩЕРПАЕМОСТЬ

Мы продолжаем знакомить читателей с наиболее интересными публикациями, связанными с именем великого поэта, вышедшими в свет в разные годы. Предлагаем вашему вниманию статью замечательного балетного критика, к несчастью, уже ушедшего от нас, Н. Ю. Черновой о балетах на пушкинские сюжеты, которые ставились на сцене Большого театра, опубликованную в нашей газете в 1987 году.

мастеров балета настолько щедро, что сама животворная сила Пушкина кажется здесь славным даром.

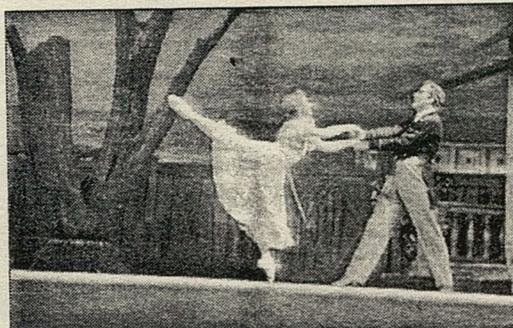
Поколение артистов, ставшее к 30-м годам уже старшим, как бы передавало свой собственный опыт, традиции тем молодым, что шли им на смену, и само училось, пыталось на практике вписаться в это новое. Одна из знаменитой четверки — А. Абрамова танцевала Зарему, потом — мисс Жаксон в «Барышня-крестьянке». В очередь с ней в партии мисс Жаксон выходили на сцену Л. Банк и Е. Ильющенко.

Первой Марией московского «Бахчисарайского фонтана» стала верная последовательница К. Голейзовского — В. Васильева. Изящно-сдержанная, грациозная Мария в ее исполнении как бы сливала воедино уроки пластической выразительности, полученные от К. Голейзовского, с приемами актерской игры балета-пьесы. Рядом новое поколение москвичей открывало для себя в сюжетах пушкинских балетов возможность творить в законах психологизма, вносить в роли социальное начало, искать для своих партий краски комедийные и лирические, гротесковые и драматические, соединять романтическое начало с трагедийным.

А потом, позже, наступил взрыв — в заламывающихся гибких руках, трагически манящих, гневных аттитюдах, в декоративном великолепии пластических линий в скромной келье Марии появился владычица гиреева гарема — молодая М. Плисецкая.

Наверное, поэзия Пушкина оказалась так близка балетному исполнительству заложенным в ней, предельно гармонично выверенным сочетанием условности и конкретности, той личностной правдой человеческих отношений, которой освещена любая сюжетная ситуация его произведений. Эта поэтическая правда и давала воз-

можность каждому исполнителю подходить к роли по-своему, искать и находить в ней близкое себе. Жажущая жизни, успевшая лишь вдохнуть ее аромат и прелесть Мария Р. Стручковой, например, разительно отличалась от романтически элегической Марии — М. Кондратьевой и внутренней самостоятельной, твердой Марии — Е. Максимовой, или скорбной, задумчивой польской княжны Н. Бессмертной. Княжна Полина «Кавказского пленника» и Лиза-барышня «Барышня-крестьянки» у М. Семеновой были царственными русскими женщинами с сильными, гордыми характерами, аристократками по сути, по духу. А у О. Лепешинской они превращались в милых, наивных детей, упивающихся пластичностью мира, с неизбывной энергией расходуемых в ней своей артистизм. Полная веры в простое, земное, незатейливое счастье Параша Р. Стручковой разительно



О. Лепешинская (Параша) и Ю. Жданов (Евгений) в балете «Медный всадник».

отличалась от других исполнительниц этой партии.

Так же было и в мужском исполнительстве — достаточно напомнить неистового, дикого и беззаветно преданного своему господину Нуралу — А. Мессерера и его же Конькобежца в «Кавказском пленнике», самого Пленника — М. Габовича и В. Преображенского. Вспомнить, какими свежими, неординарными были созданные М. Боголюбовской и Е. Чикваидзе женские образы «Кавказского пленника»; рыцарственный Гирей — А. Ла-

паури и пробуждающийся варвар — П. Гусев. Перечню актерских удач в балетной Пушкиниане Большого театра нет предела.

Для меня здесь высятся два имени. Одно — навеки ставшее святыней: Г. Уланова — Мария и Параша. Другое — вызывавшее не только восхищение, но и споры: А. Ермолаев в роли Евгения.

Об Улановой написано много. После дебюта в «Бахчисарайском фонтане» критика начала писать о пушкинском начале ее искусства. Да, если читать пушкинское как идеальное, чисто русское понимание женского, женственного, Г. Уланова действительно рассказывала не просто о Марии или Параше. Она воплощала этически идеал русской женщины, отвечала мысли Б. Асафьева о том, что для Пушкина «человеческая любовь... являлась источником и высших радостей, и творческого подъема, и напряжения жизненных сил», воплощала средствами своего искусства сам стиль пушкинской поэзии. Прошли годы, а и сейчас стоят перед глазами ее «задумчивые» арабески, видятся ритмические линии пластики рук, поворотов головы; понимаешь, что в том, как интонировала великая балерина хореографический текст, какие ритмы, «рифмы» вносила она в пластику — жило истинно пушкинское.

А. Ермолаев запомнился другим — тем, о чем так много сейчас пишут литературоведы. Он ярко, открыто прокладывал мостки от пушкинского света к трагизму Ф. Достоевского — его нервный, дисгармоничный Евгений, мятущийся и жалкий, сгорбленный, приниженный и бунтующий, казался прямым порождением серых петербургских домов, улиц, блеклых фонарей «Бедных людей».

В. Белинский называл поэзию А. Пушкина «музыкой в стихах и скульптурой в поэзии». Великий поэт действительно умел, как никто, словами лепить пластические образы. Заставлять «видеть» ритм движения героев, краски их чувств, их одежду, жесты, их «темпо-ритм». Интуитивно или сознательно, каждый из актеров шел за ними. Потому Пушкин и подарил нам столько прекрасных балетных образов. Поэтому он неисчерпаем и для хореографов, и для исполнителей.